

universidade de aveiro

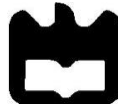


theoria poiesis praxis

2013 Departamento de Comunicação e Arte

Daniel Matys

**O Concerto para violino de Karłowicz.
Estudo da técnica violinística**



2013 Departamento de Comunicação e Arte

Daniel Matys O Concerto para violino de Karłowicz. Estudo da técnica violinística

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António José Vassalo Neves Lourenço, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientador Prof. Valentin Stefanov.

O júri

Presidente

Doutor David Wyn Lloyd

Assistente Convidado da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón

Professor Auxiliar da Universidade do Minho

Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)

Agradecimentos

Para o meu querido Professor Valentin, por toda a ajuda na preparação, estudo prático do concerto e pela sua enorme paciência.

Para o meu orientador, Professor António Vassalo Lourenço, pela compreensão, inteligibilidade e muita paciência.

Para a minha colega Ana Rufino, pela ajuda, compreensão e entendimento.

Para a minha família e amigos.

Palavra-chave

Música, Mieczysław Karłowicz, violino, concerto, técnica violinística.

Resumo

A partir do *Concerto para violino op.8* de Mieczysław Karłowicz, este trabalho tem como objetivo apresentar as várias técnicas violinísticas que podem ajudar a resolver os problemas técnicos que a execução dessa obra apresenta. A análise destes problemas e as possíveis soluções constitui, assim, a parte principal deste trabalho. Para um melhor estudo dos problemas aí discutidos, são apresentados os trabalhos prático-teóricos de autores como O. Sevcick e L. Auer, entre outros, e é feita ainda uma análise formal da obra.

Este estudo pode, assim, servir como um auxiliar futuros violinistas e atuais intérpretes que pretendam aprofundar o conhecimento do violino e estudar esta obra em particular.

Key words

Music, Mieczysław Karłowicz, violin, concerto, violin technique.

Abstract

Based on the study of the *Violin Concerto op.8* by Mieczysław Karłowicz, this work aims to present several violin techniques that can help to solve technical problems which arise when performing this work. The analyses of these problems and their possible solutions constitute the central part of this paper. Practical-theoretical works, such as those by O. Sevcick and L. Auer contribute to the construction of a framework with which the concerto is formally analysed.

Thus, this study can be of help to future violinists or professionals wishing to deepen their knowledge regarding violin, and of this work in particular.

Índice

1.Introdução.....	11
2. Biografia do compositor.....	12
3. Breve abordagem aos grandes pedagogos do violino dos séculos XIX-XXI.....	16
4. Análise formal.....	18
5. Problemas técnicos da obra.....	36
a) 1º <i>Allegro Moderato</i>	
b) 2º <i>Romanza (Andante)</i>	
c) 3º <i>Finale (Vivace assai)</i>	
6. Conclusão.....	46
7. Bibliografia.....	47
8. Anexos.....	48

Índice de Figuras

Fig. 1 Mieczysław Karłowicz na montanha “Na szczycie szatana” fot. W.Boldireff.....	12
Fig. 2 Mieczysław Karłowicz em ano 1903.....	15
Fig. 3 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 1-3.....	19
Fig. 4 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 9-13.....	20
Fig. 5 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 17.....	20
Fig. 6 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 18.....	20
Fig. 7 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 23.....	20
Fig. 8 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 26.....	20
Fig. 9 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 27.....	20
Fig. 10 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 42-45.....	20
Fig. 11 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 51-53.....	20
Fig. 12 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 58-60.....	21
Fig. 13 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 61-67.....	21
Fig. 14 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 73-75.....	21
Fig. 15 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 81-84.....	21
Fig. 16 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 89-90, 92.....	21
Fig. 17 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 100-102.....	21
Fig. 18 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 111-114.....	22
Fig. 19 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 123-124.....	22
Fig. 20 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 131-134.....	22
Fig. 21 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 139-142.....	23
Fig. 22 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 145-147.....	23
Fig. 23 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 155-156.....	23

Fig. 24 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 176-177.....	23
Fig. 25 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 180-181.....	23
Fig. 26 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 183-186.....	23
Fig. 27 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 190-192.....	24
Fig. 28 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 200-201.....	24
Fig. 29 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 290.....	25
Fig. 30 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 293.....	25
Fig. 31 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 296.....	25
Fig. 32 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 105-106.....	25
Fig. 33 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 303.....	25
Fig. 34 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 308-310.....	26
Fig. 35 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 1-10.....	27
Fig. 36 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 57-60.....	28
Fig. 37 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 32.....	28
Fig. 38 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 93-96.....	29
Fig. 39 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 132-134.....	29
Fig. 40 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 1-6.....	30
Fig. 41 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 10-12.....	31
Fig. 42 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 51.....	31
Fig. 43 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 49.....	31
Fig. 44 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 48, 50.....	26
Fig. 45 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 62-67.....	32
Fig. 46 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 78-80.....	32
Fig. 47 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 173-176.....	33
Fig. 48 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 209-212.....	33

Fig. 49 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 235.....	34
Fig. 50 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 252.....	34
Fig. 51 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 314-319.....	35
Fig. 52 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 320-322.....	35
Fig. 53 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 7-8.....	36
Fig. 54 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 10-11.....	37
Fig. 55 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 23-26.....	38
Fig. 56 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 10, 25.....	39
Fig. 57 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 18, 20-22.....	40
Fig. 58 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 23-25.....	41
Fig. 59 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compasso 26.....	42
Fig. 60 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 61-64.....	43
Fig. 61 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 115-116.....	43
Fig. 62 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 81-84.....	44
Fig. 63 Mieczysław Karłowicz, mph München 2004, compassos 78-80.....	45

1. Introdução

O *Concerto para violino op.8* de Mieczysław Karłowicz é uma das composições mais relevantes do conjunto da sua obra. Escrito em 1902, apresenta uma estrutura clássica de três andamentos com um carácter brilhante e originalidade nas suas ideias musicais. Apesar de escrita já no Séc. XX, é uma obra ainda num estilo romântico. Tanto a parte do violino solo como a orquestração apresentam um elevado nível de conhecimento das técnicas de composição e uma grande exigência para os intérpretes.

Mieczysław Karłowicz, compositor e Maestro polaco, pode considerar-se um representante do romantismo tardio. Apesar de não ter alcançado uma grande projeção internacional, é especialmente conhecido pelos seus poemas sinfónicos e pelas suas canções. Na primeira parte deste trabalho procurarei dar a conhecer um pouco mais da vida e obra deste compositor.

A análise dos problemas técnicos que a obra apresenta e possíveis soluções constitui a parte principal deste trabalho. Para um melhor estudo dos problemas aí discutidos, são anteriormente apresentados os trabalhos prático-teóricos de autores como O. Sevcick e L. Auer, entre outros, a fim de demonstrar as possíveis soluções para os problemas técnicos encontrados, e é feita ainda uma análise formal da obra.

Com este trabalho pretende-se dar a conhecer esta obra, apontar os problemas técnicos que levanta e apresentar as suas possíveis soluções.

2. Biografia do compositor



Fig. 1

Mieczysław Karłowicz (11.12.1876 – 8.02.1909) foi um compositor e Maestro polaco. Representante do romantismo tardio, é especialmente recordado pelos seus poemas sinfónicos. Nasceu em Wiszniewo, no seio de uma família nobre, fazendo parte do clã Ostoja. A sua mãe era Irena Sulistrowska e o pai, Jan Alexander Karłowicz, foi etnólogo e linguista.

Os primeiros seis anos da infância de Karłowicz foram passados na propriedade da família Sulistrowski, em Wiszniewo. Em 1882, começou a viajar com os seus pais, vivendo em Heildeberg, Praga, Dresden e, finalmente, Varsóvia, em 1887. Desde a infância viveu rodeado de música, pois o seu pai tocava violoncelo e piano. Aos 7 anos começou os seus estudos de violino em Dresden e Praga, dando-lhes seguimento em Varsóvia, na classe do Prof. Jan Jankowski. Os seus estudos musicais foram orientados também pela sua mãe, Irena Sulistrowska que diariamente, durante a sua infância, o obrigava a estudar violino (Mechniasz, 199?)¹. Entre 1889 e 1895 passou a estudar violino com o Prof. Stanisław Barcewicz (conhecido violinista e Prof. de Conservatório de Varsóvia). É possível pensar que Karłowicz terá atingido um bom nível técnico, uma vez que chegou a apresentar-se como solista em concerto. Um exemplo disso é o caso dos recitais de caridade em Pinsk,

¹ Mechniasz, Janusz. „*Mieczysław Karłowicz. Życie, człowiek, dzieło*”. Lublin 2009. p. 20

onde apresentou o concerto de F. Mendelssohn e *Danças espanholas* de Sarasate.² Infelizmente, o seu carácter introvertido não o terá ajudado no desenvolvimento da sua carreira como violinista solista. Barcewicz escreveu que “a forma como Karłowicz toca não apresenta um temperamento extraordinário e falta-lhe a bravura do virtuoso, mas demonstra uma técnica bem organizada, com boa afinação e uma frase musical transparente”. Karłowicz continuou os estudos de harmonia com Zygmunt Noskowski um compositor de excelência, muito conhecido na altura, e Piotr Maszyński. Em seguida, trabalhou contraponto e formas musicais na classe de Prof. Gustaw Ruguski (aluno de H. Berlioz). O seu pai, Jan Alexander Karłowicz, ajudava com o desenvolvimento teórico dos estilos musicais e a prática instrumental, pois era violoncelista e trabalhava também na revista “*Wista*”. Por estas razões, a sua casa familiar em Varsóvia era visitada por intelectuais, cientistas, artistas e escritores.³ Além dos estudos musicais, Karłowicz frequentava a Universidade de Varsóvia, estudando ciências da natureza. Durante o verão, o seu tempo livre era muitas vezes ocupado com viagens pelas zonas rurais, como Nałeczow, Zakopane, etc.⁴ Escreveu artigos sobre alpinismo e caminhadas, que apareceram no jornal local “*Kurier Zakopianski*”. Desde então esteve sempre ligado à montanha e à natureza. Assim, o compositor tinha acesso, ao vivo, à música tradicional polaca, o que viria a manifestar-se nas suas futuras obras musicais e literárias (sob a forma de temas musicais ou poesia escolhida para as suas canções).⁵

Em 1895 rumou a Berlim a fim de entrar na *Hochschule fur Musik* do Prof. Joseph Joachim, mas sem êxito. Esta foi uma desilusão marcante, uma vez que tinha o ambição de vir a ser um grande violinista. Desde então, isolou-se e passou a encontrar refúgio na natureza, viajando pela Europa (Alemanha, Itália, Monte Negro, Sérvia). Finalmente, Karłowicz entrou na Universidade de Berlim como ouvinte livre e dedicou-se ao curso de composição com Henryk Urban. Frequentava também as palestras de História da Música,

² J. Mechniasz p. 35

³ J. Mechniasz p. 22

⁴ J. Mechniasz p. 29

⁵ J. Mechniasz p. 34

História da Filosofia e Física na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim. Entre 1895 e 1896 compôs 22 canções para voz solo. Até aos dias de hoje, estas obras são frequentemente cantadas em concertos de música de câmara na Polónia. Em termos formais, as canções estão profundamente enraizadas na tradição romântica de música para voz solo. O compositor tenta exprimir as emoções associadas aos textos da poesia, pois a frase musical está profundamente ligada e subordinada aos poemas. Além da seleção específica dos textos literários, que abrange obras de vários poetas, o conteúdo e a expressividade formam um conjunto muito coerente. Karłowicz foi inspirado pela atmosfera decadente da sua época e escolheu letras com aura sinistra, o desespero e a melancolia do seu tempo. A corrente artística “*Polónia Jovem*” de passagem entre os séculos XIX e XX era representada por vários artistas, sendo o mais conhecido o poeta Kazimierz Przerwa-Tetmajer, cujos textos Karłowicz usava mais frequentemente.

De Berlim escreveu correspondências musicais para jornais polacos como “*Echo Muzyczne*”, “*Teatralne i Artystyczne*”, onde apresentava opiniões a favor de tendências neo-românticas e wagnerianas. Durante a audição dos alunos do Prof. Urban, em 1897, foi executada a “*Serenada para Cordas op. 2*” de Mieczysław Karłowicz. Durante os seus estudos de composição, Karłowicz compôs a música para o drama de Józefat Nowinski “*Biała Gołabka*”, cuja abertura é chamada de “*Bianka z Moleny*”. Em 1901, Karłowicz concluiu os seus estudos em Berlim e voltou para Varsóvia. Desde então, mostrou interesse na corrente artística “*Polónia Jovem*” (embora não se tenha inscrito oficialmente) e em várias áreas distintas como fotografia, montanhismo, escrita, gráfica, etc.

No ano 1902 Karłowicz compôs o *Concerto para Violino op. 8*, dedicado a Stanisław Barcewicz. Com o seu antigo Professor, foram feitas as últimas alterações na peça antes da sua estreia, a fim de torná-la mais acessível. Em 1903 iniciou e dirigiu Orquestra de Cordas em “*Towarzystwo Muzyczne*”, Varsóvia. Nesse ano publicou as muito preciosas cartas de Fryderyk Chopin “*As lembranças não publicadas*”.⁶

⁶ Pinkwart, Maciej. „*Zakopińskim szlakiem Mieczysława Karłowicza*”. Warszawa 1985. p. 66

Na opinião de Karłowicz, compositores como J.S. Bach, W.A. Mozart e L. van Beethoven pertenciam à “*grande trindade*” e merecem por isso respeito mas, no entanto, considerava-os demasiado convencionais. Para si, a música da época do romantismo tinha um valor superior. A Sinfonia “*Patetique*” de P.I. Tchaikovsky encantou-o particularmente e tinha enorme respeito pelas escolas nacionais, com os respectivos representantes como B. Smetana, E. Grieg (na sua opinião, um exemplo de excelência), K. Goldmark, M. Schillings, E. Boehe. Karłowicz era um grande admirador da “música programática” e tinha aversão a J. Brahms e M. Reger (a quem chamou de Brahms louco). Após uma audição da 5ª sinfonia de G. Mahler escreveu uma crítica para a revista polaca “*Echo Muzyczne*”: “*Para mim Mahler é um compositor de quem tenho medo. Depois de ouvir a obra dele fiquei com uma dor de cabeça e com a ideia de ter passado por alguns dispositivos de tortura da “Torre Quíntupla” em Nuremberga (...) peço ao leitor que não me obrigue a reviver as lembranças horríveis dessa audição.*”⁷

Entre 1904 e 1909 dedicou-se à forma musical do poema sinfónico (op. 9- 14). Participou também nos cursos de direção orquestral de A. Nikischa, em Lipsk. Em 1907,



Karłowicz passou a viver em Zakopane. As montanhas eram uma das paixões do compositor. Depois dos seus passeios de esqui e escaladas profissionais como montanhista, publicava artigos com as fotos e descrições das mesmas, o que o tornou num dos pioneiros na popularização no montanhismo. Apresentava no “*Kurier Zakopianski*” as descrições detalhadas dos seus percursos e

Fig. 2 dos acessórios necessários para fazer em segurança os

passeios mais perigosos, para os picos das montanhas como “*Giewont*”, “*Czerwone Wierchy*”. No dia 8 de Fevereiro 1909, durante um dos seus passeios de esqui, morreu tragicamente devido a uma avalanche.

⁷ J. Mechniasz p. 111

3. Breve abordagem aos grandes pedagogos do violino dos séculos XIX-XXI

Desde o século XIX existem várias escolas e métodos para aprender a tocar violino. Otakar Sevcick (1852-1934), violinista e professor checo, criou um vasto número de estudos para a base técnica violinística. Apresentou-os em vários volumes, na forma de exercícios, como *“School of violin technics”* ou *“Shifting and Preparatory Exercises in Double-Stopping op. 9”*, etc. Além do mais, a técnica de ambas as mãos é também utilizada nos outros instrumentos de corda como viola d’arco ou violoncelo, havendo transcrições de exemplos musicais e exercícios deste autor para aqueles instrumentos. Sevcick, nas suas composições entre op. 17 e op. 21, escreveu livros com análises aprofundadas dos concertos para violino de J.Brahms, P.I.Tchaikovsky, N.Paganini, H.Wieniawski ou F.Mendelssohn. Assim, para os violinistas, estes livros tornam-se muito importantes pois ajudam resolver as dificuldades técnicas de cada obra. Depois de se aprender aprofundadamente cada um dos exercícios de Sevcick, as passagens complexas dos grandes compositores da época do romantismo tornam-se mais acessíveis e até parecem simples. Podemos dizer que estes são como que exercícios preliminares para estas grandes obras. Facilitam o desenvolvimento técnico e ajudam, na prática, a ultrapassar as dificuldades.

Leopold Auer (1845-1930), violinista, professor, compositor e maestro Húngaro, desenvolveu durante muitos anos a sua técnica violinística trabalhando com inúmeros artistas a nível europeu. A sua experiência e grande conhecimento técnico do instrumento, chamado também de *escola russa*, foi resumido no livro *“Violin Playing As I Teach It”*. Além dos aspetos físicos (exercícios para preparar fisicamente as próprias mãos), podemos aprender as ideias psicológicas que ajudam a execução técnica, pois é uma forma de aproximação diferente. Estudando inúmeras horas começamos conhecer a obra de tal modo que mesmo num momento de grande ansiedade conseguimos controlar o nosso corpo. Na opinião de Auer, o mais importante é o trabalho e o professor deve ajudar dando apenas indicações. Para além disso, no processo de aprendizagem deve haver um equilíbrio entre a parte teórica e a parte prática.

Ivan Galamian (1903-1981) foi um violinista e Professor (aluno de L.Auer). Criou um método chamado de *“Contemporary violin technique”*. A primeira parte é dedicada a escalas e respectivas dedilhações. Desta forma, depois de aprender um padrão podemos usá-lo em várias escalas. Está provado também que, praticando as mesmas diariamente, os músicos profissionais ou os alunos podem aumentar o seu nível de afinação, sonoridade e controlo técnico. A segunda parte propõe um sistema sofisticado de arcadas e desenhos rítmicos. Através da aplicação das duas, os alunos ou músicos profissionais podem beneficiar grandemente da prática de escalas e arpejos.

Simon Fischer é um violinista e Professor de violino ainda em atividade. No seu livro *“Violin Method - Basics”* são apresentadas técnicas violinísticas de uma forma teórica e prática. Este pode servir como uma ajuda tanto para alunos e estudantes como para violinistas profissionais ou professores. Abordando as especificidades do instrumento e o funcionamento dos mecanismos do movimento e das possibilidades das ambas as mãos torna-se mais fácil entender os aspetos técnicos. Além disso, o seu trabalho é relativamente recente e pode ser usado nos dias de hoje como uma ferramenta importante no desenvolvimento técnico próprio e também no ensino.

4. Análise formal

O *Concerto para Violino op. 8 em Lá Maior* de Mieczysław Karłowicz foi composto em 1902 e dedicado ao seu Prof. de violino, Stanisław Barcewicz. A construção formal desta obra é clássica, sendo o primeiro andamento um *Allegro Moderato* na forma *sonata*, uma *Romanza* em *Andante* no segundo e um *Rondo* em *Vivace assai* no terceiro. A orquestração do concerto é bastante densa, sinfônica, composta por duas flautas, dois oboés, dois clarinetes e dois fagotes no naipes das madeiras, por quatro trompas, duas trompetes, três trombones e tuba nos metais, e ainda pelos tímpanos e as cordas. Karłowicz fez um trabalho muito interessante e que exige uma excelência particular, não só por parte do solista, mas também do acompanhamento orquestral, pois usa muitas vezes os vários instrumentos em simultâneo e os temas ou pequenos motivos devem estar claramente presentes. Assim, é necessário ter um bom conhecimento da obra e dedicar uma atenção especial às mudanças de tempo e à densidade da música.

Esquema do primeiro andamento:

Introdução	1-6c.
Exposição	7-108c.
Desenvolvimento	109-175c.
Reexposição	190-290c.
Coda	290-322c.

- Introdução

O primeiro andamento, *Allegro Moderato*, tem, do ponto vista formal, uma construção neo-romântica. Na introdução, a orquestração é muito densa, com um caráter de fanfarra, criado pelas quatro trompas, com um som metálico e reforçado pelos dois fagotes. Após esta intervenção, que começa com uma anacrusa de colcheias, o *tutti* responde com

The image displays a musical score for the piece "Allegro moderato" by Giuseppe Verdi. The score is written for a full orchestra, with the woodwind and string sections clearly visible. The tempo is marked "Allegro moderato". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flauti (Flutes), Oboi, Clarineti in A (Clarinets in A), Fagotti (Bassoons), and Corni in F (Horns in F). The second system includes parts for Violini (Violins), Violenze (Violas), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabbassi (Double Basses). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." (crescendo). The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black notation.

Existe um elemento inovador nesta obra, pois o tema principal é apresentado pelo violino solo na forma cadencial (Fig. 4). Em seguida, a evolução do tema principal é acompanhada pelo *tutti*. A parte do violino solo repete o material da introdução, apresentado pelos metais e fagotes, acrescentando acordes em colcheias (Fig. 5), e arpejos descendentes (Fig. 6). Subindo cada vez mais no seu registo, desde o sol mais grave até ao mi mais agudo do violino (Fig. 7), o carácter da música é muito virtuosístico. O solista deve dominar bem várias técnicas, como mudanças de posição ou produção de uma boa sonoridade. Para concluir, Karłowicz utiliza cordas duplas, com uma harmonia bastante densa e cromática (Fig. 8), acabando a frase com uma escala ascendente num âmbito de três oitavas (Fig. 9).



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

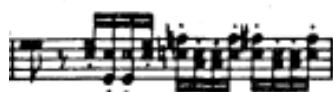


Fig. 8



Fig. 9

Em seguida, o tema principal é repetido pelo *tutti*. A sonoridade da orquestra é muito brilhante e com caráter grandioso. Karłowicz é um compositor que, de uma forma magistral, consegue dominar as cores dos vários instrumentos. Depois de um momento turbulento e muito forte, passa naturalmente para o caráter oposto, delicado e calmo. Aqui, chegamos à parte que liga o primeiro tema com o segundo (compasso 42-61). A parte do violino solo tem uma secção preenchida de intervalos (terceiras, quartas, sextas, etc., Fig. 10), com um ritmo estável de tercinas de colcheia. A harmonia é muito densa, com uma mistura entre consonância e dissonância. O clímax desta frase ocorre com a estabilização da harmonia em Lá Maior (Fig.11).



Fig. 10



Fig. 11

O acompanhamento de orquestra é baseado no motivo da introdução, com anacrusas de colcheias espalhada pelos vários instrumentos. De novo, temos uma pequena secção com caráter lírico, que é apresentada pelos violoncelos (Fig. 12). A partir daí começa o segundo tema do violino solo, que é contrastante com o primeiro, pois tem um caráter

mais melódico. Karłowicz usa o registo médio do violino, que possibilita o uso da corda Lá até à oitava posição na primeira secção da cantilena (Fig. 13). Assim, o som do instrumento fica ainda mais doce e agradável para o ouvinte. Quando o solista passa para a corda Mi, o brilho do violino acrescenta uma onda sonora positiva e calma à harmonia (Fig. 14). Esta frase termina com um trilo bastante agudo (Si na 4ª oitava do violino Fig. 15) que demora quatro compassos e tem a função de criar uma ligação ao material musical seguinte. A secção que se segue é uma ligação até à parte final da exposição.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

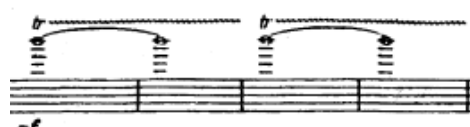


Fig. 15

Com acordes virtuosos e arpejos em cordas duplas, o violino solo começa por repetir o primeiro tema, mas desta vez na forma de um diálogo com o *tutti* (Fig. 16). O motivo da introdução, a fanfarra, é repetido numa forma ligeiramente modificada e faz parte do fim da exposição e da ligação ao desenvolvimento (Fig. 17).



Fig. 16



Fig. 17

- Desenvolvimento

O desenvolvimento começa com uma breve introdução do *tutti* (compassos 109-110), preparando a harmonia, pois de Lá Maior passamos para Lá menor. O violino solo usa claramente material do primeiro tema, como o motivo de semínima, semínima com ponto e colcheia e mínima. As passagens de colcheias são desenvolvidas na forma ascendente, num âmbito de três oitavas. Deste modo, o som no registo grave, e por ser na corda sol, fica com um caráter mais misterioso e melódico (Fig. 19). A evolução temática das colcheias para o registo agudo faz com que o ouvinte possa ter a ideia de uma pequena cadência com acompanhamento de *tutti* (Fig. 18).



Fig. 18



Fig. 19

Em seguida, Karłowicz demonstra as possibilidades virtuosísticas do instrumento com semicolcheias na forma de escalas (Si Menor harmónica-compasso 131. ou Fá# Maior compasso 138.), juntamente com passagens de cordas duplas (Fig. 20).



Fig. 20

A harmonia fica muito densa pelo uso das quintas e sextas em simultâneo e em vários registos (graves e agudos) e tonalidades (Si Menor, etc). Na forma original, o compositor, usando o primeiro motivo, faz a modulação de Fá# Maior para Lá Menor (Fig. 21). Assim, os metais e os violoncelos apresentam uma variação do segundo tema e o violino solo sobrepõe uma variação do mesmo tema (Fig. 22). A secção seguinte tem uma forma

parecida com a parte final da exposição, onde existe um diálogo entre o solista e a orquestra (compassos 89 e 151). Pela primeira vez no desenvolvimento, o motivo do solista e do *tutti* é igual. A harmonia é muito densa e com caráter dramático. Karłowicz apresenta de novo as possibilidades virtuosísticas do violino solo, com acordes arpejados muito rápidos (155-158c.) e grupos de duas semicolcheias, tercina de semicolcheias e quatro semicolcheias, assim como arpejos (Fig. 23).



A secção que se segue é um *tutti* de orquestra (compassos 163-175) e é baseada na introdução, no motivo de fanfarra, e no segundo tema, com uma cantilena. Também serve como uma preparação para a cadência do violino solo.

A cadência, nos concertos para instrumento solo, aparece normalmente a seguir à re-exposição, mas Karłowicz coloca-a, na sua obra, no final do desenvolvimento (compassos 176-189). Geralmente, os instrumentistas escrevem as próprias cadências ou tocam outras previamente escritas por outros instrumentistas virtuosos. Aqui, o compositor fez a própria cadência, muito breve, que apresenta material apenas da introdução e do primeiro tema. Tem uma clara divisão em três secções: as fanfarras da introdução (Fig. 24), o primeiro tema (Fig. 25), e parte virtuosa dos acordes em cordas duplas (Fig. 26).



- Reexposição

A reexposição tem uma forma regular, pois apresenta os dois temas com pequenas mudanças na instrumentação e desenvolve ligeiramente o material musical (compassos 190-290). O final da cadência é o princípio da reexposição e é também acompanhado pelo *tutti* da orquestra. O material do tema principal é apresentado pelas madeiras e o violino solo tem um acompanhamento virtuosístico, com variedade de intervalos na forma de passagens de semicolcheias. Este material é uma conclusão da cadência anterior do violino e o tema principal do primeiro andamento, executado pelo sopros, muda o ambiente para algo mais melódico e calmo, bem contrastante com o do violino (Fig. 27).



Fig. 27

Seguidamente à breve intervenção do *tutti* (compassos 190-199), o violino solo apresenta o tema principal. Desta vez, Karłowicz usa os acordes arpejados e na mesma tonalidade do tema principal (Fig. 28). Além disso, o material de reexposição é basicamente igual à exposição. Existem pequenas mudanças de harmonia nos compassos 231-240 (da primeira vez era Lá menor e agora é Ré Menor), ou seja, uma quinta perfeita abaixo. O segundo tema também repete numa quinta perfeita abaixo (compassos 244-265). A parte seguinte é desenvolvida da mesma forma, ou seja, o material musical parece numa tonalidade modificada (compassos 265-289).



Fig. 28

- Coda

A coda do primeiro andamento apresenta uma síntese do material musical previamente apresentado (compassos 290-322). No princípio, temos uma espécie de diálogo entre os metais (os cinco trombones e tuba, Fig. 29) e o solista (Fig. 30). Os primeiros demonstram o tema principal do *Allegro Moderato* e o segundo sublinha as partes virtuosísticas modificadas, na forma de espelho em relação à anterior (compasso 20). Em seguida, o *tutti* faz apenas a base harmónica e o violino desenvolve de forma virtuosa arpejos escritos na forma descendente (compassos 294-295) subindo até um registo muito agudo (Fig. 31), que podemos comparar com os arpejos ascendentes da exposição (compasso 103) e final da mesma frase (Fig. 32). A continuação da síntese ocorre nos seguintes compassos, pois o violino apresenta o segundo tema, mas de uma forma agitada, com intervalos de terceiras e sextas os quais passam para oitavas (compassos 298-300). Ao mesmo tempo, em forma de diálogo, respondem os violoncelos (compassos 300-302). Quando o solista desenvolve o material seguinte, de forma virtuosa e em passagens de semicolcheias dobradas (Fig. 33) as madeiras acompanham com a sua harmonia em semínimas descendentes, seguindo a direção da voz solo (compassos 302-304).

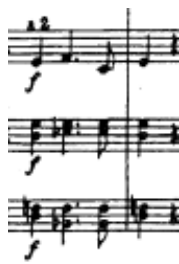


Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

Na parte seguinte, podemos ouvir quatro arpejos ascendentes (compassos 305-306), como uma preparação de *Più mosso* (compassos 307-310). Nesta secção, o andamento acelera ligeiramente e a parte de *tutti* tem os seus acordes no tempo forte do compasso. O violino solo apresenta as semicolcheias dobradas, ascendentes, na forma cromática, com um arco saltado, pois é uma parte bastante virtuosística (Fig. 34). Pela última vez, Karłowicz volta a apresentar o tema principal com *Tempo I* (311-314c.). O violino solo faz a parte de orquestra desde então, o que é típico na escrita da época do romantismo tardio. A conclusão do *Allegro Moderato* ocorre nos compassos 315-322. Nesta secção, mais uma vez podemos ouvir um motivo modificado da introdução. As trompas têm uma função muito importante, pois ligam o primeiro e o segundo andamento (tal como os fagotes no concerto de Mendelssohn).



Fig. 34

Esquema do segundo andamento:

Introdução	1-16
Secção A	17-51
Secção B	52-92
Secção A.1	93-128
Coda	129-151

- Introdução

O segundo andamento, com o título *Romanza*, é executado em *attaca*. Começa com a introdução do *tutti* (compassos 1-16) e tem um carácter muito contrastante com o primeiro, pois é muito mais calmo e contemplativo. A tonalidade de Fá Maior (meio tom a baixo da relativa de Lá Maior, ou seja, Fá# Menor) cria um ambiente especial. Entre as cordas e as flautas com os clarinetes inicia-se um diálogo delicado (Fig. 35) em que o uso das surdinas nas cordas cria uma sonoridade muito particular.



Fig. 35

- Secção A

As frases musicais são bem mais longas do que andamento anterior, como se constata na primeira que o violino apresenta, com trinta e cinco compassos (compassos 17-32 e 33-51). Existe uma divisão clara, marcada pelo registo e pela sonoridade, pois a primeira frase por inteiro é apresentada na corda sol (até oitava posição), mais doce, e a segunda na Lá e Mi (utilizando dedilhação até à nona posição), mais brilhante. As sonoridades da orquestra e do solista interligam-se e as vozes cruzam-se constantemente. Parece ser um diálogo romântico entre os naipes, solos dos sopros e a voz do violino solo, como se de uma ópera se tratasse. O ritmo, na sua maioria, é baseado em mínimas e semínimas, o que cria um ambiente calmo.

- Secção B

Na secção seguinte, Karłowicz acrescenta a densidade harmónica do *tutti* com acordes de sétima (compassos 52-56) e assim prepara o carácter mais dramático da frase seguinte. O clímax explora as cordas duplas do violino e os contratempos, contrastando com a parte de *tutti* (Fig. 36). A voz solo também usa os acordes de sétima ou dissonâncias (quarta aumentada ou sétima maior). A estrutura da música fica mais livre,

pois não há um tema claro, ao contrário da secção A, existindo apenas pequenos motivos como apogiaturas ou ritmos pontuados (compassos 57 e 61). A frase musical é claramente mais breve, não ultrapassando os quatro compassos. O clímax do *tutti* surge no final desta secção (compasso 83) com semínimas nos metais e colcheias bem marcadas nas madeiras e cordas, excluindo os fagotes e violoncelos com as suas tercinas de semicolcheias fazendo-nos lembrar o primeiro motivo das flautas e clarinetes (Fig. 37). Em seguida, surge o violino solo, com um registo bastante agudo, como reminiscência do primeiro tema da *Romanza*, mas ligeiramente modificado (compassos 85-88), sendo esta linha melódica continuada pelas quatro trompas em unísono (compassos 89-90). Para concluir esta frase, entram apenas os instrumentos de corda, que acompanham o solista.



- Secção A.1

Karłowicz usou a mesma técnica que na reexposição. O violino começa por acompanhar a linha melódica das flautas, trompas (em Fá) e violoncelos (Fig. 38), que tocam em unísono. A textura do violino passa de colcheias para semicolcheias, tornando o carácter mais agitado (compassos 101-107). Em seguida, temos uma inversão de papéis, com o tema da *Romanza* de novo na voz solo, duas oitavas mais agudo de que na primeira intervenção (compassos 109-128).

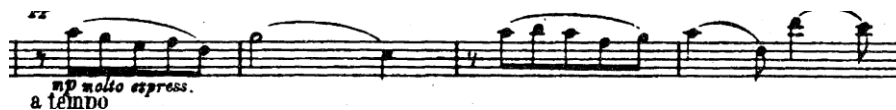


Fig. 38

- Coda

A última secção da *Romanza* tem um carácter calmo. Podemos ouvir os mesmos motivos rítmicos e pequenas células melódicas de todo o andamento, que se espalham pelos vários instrumentos da orquestra (flautas compasso 129, oboé 131, fagote 138, etc.) e pela voz solista (131, 134, etc., Fig. 39). Este andamento acaba com uma série de trilos num registo agudo, que terminam num Fá no mesmo registo.



Fig. 39

Esquema do terceiro andamento:

Introdução	1-9
Secção A	10-61
Secção B	62-111
Secção A.1	112-155
Secção C	156-234
Secção A.2	235-308
Coda	309-322

- Introdução

O terceiro andamento, *vivace assai* com um compasso composto (6/8), está escrito na forma *rondo* e tem um carácter leve, parecendo ser um *oberek*, uma dança popular polaca⁸. A introdução de *tutti* começa na forma de anacrusa, o que nos faz lembrar o princípio do primeiro andamento. Desta vez, Karłowicz usa o ritmo pontuado e os metais

⁸ *Oberek* uma dança nacional polaca, rápida com metrum 3/8 ou 6/8.

têm um diálogo com as cordas e madeiras. A melodia desce e sobe criando uma onda sonora muito fluente, como numa dança rápida. O carácter de fanfarra cria um ambiente de festa e apresenta muita energia positiva (Fig. 40).

Fig. 40

- Secção A

O tema principal do terceiro andamento é apresentado pelo violino solo (compassos 10-33), onde existem passagens de colcheias, como a linha melódica, e de semicolcheias na parte rápida, mais virtuosa (Fig. 41). A natureza de *oberek* é a de uma dança subordinada a um movimento bastante rápido de rotação. A frase musical tem esta linha, ou seja, sobe e desce, estando dividida em 8 mais 8 compassos. Os arpejos ascendentes de semicolcheias (compasso 10), misturados com colcheias (compassos 11 e 12), com apogiaturas no tempo forte do compasso criam a ilusão de um movimento ainda maior. Karłowicz, conhecendo bem a especificidade do violino, usa os harmónicos naturais a fim da voz solo brilhar com facilidade. O acompanhamento de orquestra é equilibrado nunca cobrindo o solista. Na primeira intervenção, só as cordas preenchem a harmonia (compassos 10-17). Após o acompanhamento destas, juntam-se pouco a pouco os

instrumentos de sopro, como o clarinete, fagote, etc. Na secção seguinte, o compositor usa o mesmo material musical, mas na oitava superior (compassos 26-35) e o tema é desenvolvido com uma parte de semicolcheias num carácter ainda mais virtuoso do que o precedente (compassos 36-47).



Fig. 41

Em seguida temos um *tutti*, uma parte que liga a secção A com a secção B (compassos 48-61). O compositor usa todos os instrumentos de corda e de sopro numa forma de diálogo entre as vozes. Os motivos da introdução e do tema principal de *rondo* são repetidos e desenvolvidos. As passagens rápidas de arpejos de semicolcheias são tocadas em uníssono pelos violinos com as violas d'arco, nas cordas, e, nas madeiras, pelos clarinetes e flautas (Fig. 42). Na resposta, os baixos e violoncelos com os fagotes e trompas marcam bem o galope, que ainda mais reforça o carácter de dança flutuante (Fig. 43). Para que não se perca o sentido rítmico, os tímpanos marcam a sua presença no tempo forte do compasso (Fig. 44).



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

- Secção B

A secção seguinte começa com um carácter contrastante, mais melódico. É uma cantilena na corda sol da parte do violino solo (Fig. 45). A anacrusa de colcheia quebra o esquema rítmico da parte forte do compasso. A melodia tem tendência para subir constantemente com a tonalidade Dó# Menor melódica. O clímax da frase atinge-se no Mi na décima posição na corda sol (compasso 73). O *tutti* acompanha a linha do violino e sobe no registo ao mesmo tempo, tal como os clarinetes (compassos 67, 71 e 73). Além disso, quando a voz solo tem mínimas, o movimento de dança é mantido pelas flautas e oboés (compassos 64, 68, 71 e 73). Em seguida, começa a parte virtuosística do violino solo (Fig. 46), isto é, vários compassos de semicolcheias em passagens de escalas ou arpejos em tonalidades como Dó# Menor, Fá# Maior ou Si Menor harmónico. O acompanhamento de *tutti* repete o motivo melódico da secção B (mesma secção), com as flautas e as violas d'arco.



Fig. 45



Fig. 46

- Secção A.1

Como Karłowicz usou a forma de *rondo*, esta secção (compassos 112-155) é praticamente igual à secção A. No compasso 137 o violino solo tem um plano harmónico um pouco diferente, pois de Maior passa para menor. É uma preparação da secção C, que modula para Ré Maior.

- Secção C

Esta é das mais compridas secções do *rondo* (compassos 156-234). Começa na nova tonalidade (Ré M) e o *tutti* da orquestra apresenta um novo tema. As cordas ficam divididas entre a linha melódica nos segundos violinos e violoncelos, e o

acompanhamento dos restantes naipes (compassos 156-172) (os primeiros violinos descansam), e com os fagotes (compassos 162-166) e clarinetes (compassos 170-173) a suportar a harmonia. O violino solo apresenta o novo tema com cordas duplas ou acordes (Fig. 47). A frase é simples, parece ser uma música popular das montanhas, devido ao frequente uso das cordas soltas e dos intervalos de quintas perfeitas. Assim é tocada a música popular não só no “*Karpaty*”⁹, mas também nas outras zonas montanhosas ou cordilheiras.



Em seguida, temos reminiscências do tema principal do primeiro andamento apresentado pelo *tutti* (compassos 197-200). Na resposta, o violino solo volta ao motivo do tema da secção C (compassos 201-204). O *tutti* interrompe de novo, com uma drástica mudança de tempo, mas desta vez volta uma secção semelhante à parte B ainda que com uma nova tonalidade, um tom a baixo (compassos 209-222, Fig. 48). Esta parte é uma ligação entre a parte anterior e a secção seguinte e é bem compacta, pois tem apenas 14 compassos. Em seguida, Karłowicz volta à primeira tonalidade de Lá Maior e durante os próximos 12 compassos temos a continuação do virtuosismo do violino, no desenvolvimento de arpejos e escalas.



⁹ *Karpaty*, uma cordilheira da Europa Central, estendendo-se através dos territórios da Áustria, República Checa, Polónia, Eslováquia, Hungria, Ucrânia, Sérvia e Roménia.

- Secção A.2

Na última secção, Karłowicz apresenta o tema principal do andamento e mantém a sua estrutura de *rondo* (compassos 235-308). O violino solo começa com arpejos com a técnica *jeté*, um arco saltado, semelhante ao *ricochet* (Fig. 49). Assim, depois da secção anterior com 26 compassos de passagens cheias de semicolcheias, a música adquire um carácter de uma brincadeira. O *tutti* mantém a sua estrutura com uma pequena modificação da parte dos clarinetes, que encetam um pequeno diálogo com o solista, respondendo com o arpejo de Lá Maior ascendente (Fig. 50). Em seguida, o compositor faz uma modulação para Fá Maior e, na voz solo, muda a estrutura rítmica para galope de colcheia com ponto e semicolcheia, com as notas acentuadas, como uma preparação para a coda (compassos 273-275). Por último, a frase de quatro compassos com semínimas lembra-nos o material musical da secção C. Assim, chegamos a uma parte que interliga, de forma virtuosa por parte do solista, o fim desta secção com a coda (compassos 280-308).



Fig. 49



Fig. 50

- Coda

Karłowicz utiliza o tema principal do primeiro andamento, como se se tratasse de uma conclusão da obra (compassos 309-313). O *tutti* e o solista tocam em uníssono o mesmo material musical (compassos 309-313). Em seguida, há uma mudança de andamento para *Presto*, onde o violino solo, com passagens de tercinas de colcheia em cordas duplas, chega à conclusão do tema com dois acordes fortes de Lá M e Mi M (tónica e dominante) (Fig. 51). Por último, há uma escala no âmbito de quatro oitavas em Lá Maior fazendo um uso pleno de toda a extensão do braço do violino (Fig. 52).

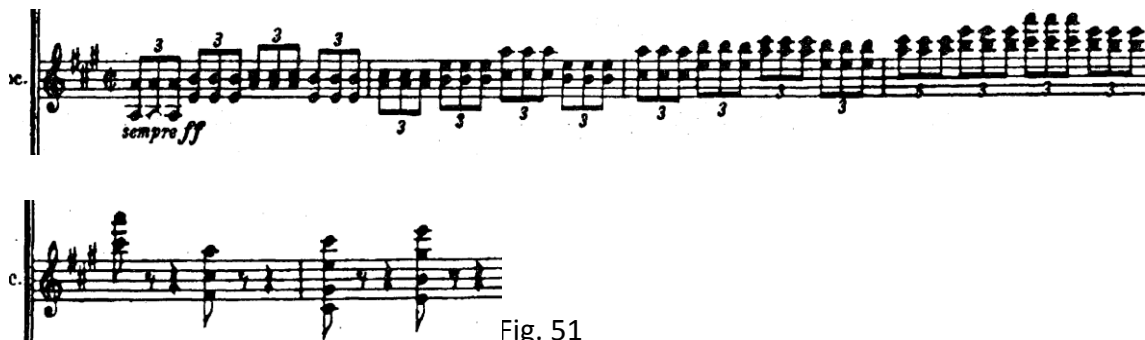


Fig. 51



Fig. 52

O concerto para violino de M.Karłowicz, apesar de escrito já no Séc. XX, é uma obra ainda num estilo romântico. Tanto a parte do violino solo como a orquestração apresentam um elevado nível de conhecimento das técnicas de composição. A voz solo apresenta várias técnicas de execução exigentes, entre *staccato*, *portato*, *spiccato*, assim como fluidez da mão esquerda nas mudanças de posição. Apesar das inúmeras dificuldades, a música precisa de manter o seu carácter leve para que, aos ouvidos do público, pareça não passar de uma brincadeira.

5. Problemas técnicos da obra

- Acordes



Fig. 53

O primeiro andamento, *Allegro Moderato* de concerto para violino em Lá Maior de M. Karłowicz, começa com breve introdução do *tutti* e em seguida a voz solo entra com os seus acordes fortes como resposta (compassos 7-14). Existem algumas formas para trabalhar os mesmos. Para o violinista conseguir tocar elementos técnicos exigentes, como os acordes, (Fig.) com muita confiança, boa afinação e sonoridade adequada é preciso preparação prévia. Existem várias formas de estudo explicadas pelos prático-teóricos como Leopold Auer no seu livro *“Violin Playing as I teach it”*. A técnica dos acordes depende muito da forma como se ataca a corda (o tacto). O trabalho do pulso direito é, neste processo, essencial para evitar ruído desnecessário. Devemos usar $\frac{3}{4}$ das cerdas do arco para o primeiro contato não ficar duro e em seguida dominar ao máximo o peso do nosso arco. Além disso, a divisão do acorde deve ser feita na forma dos intervalos, ou seja, duas notas mais duas notas.¹⁰ Assim, o nosso acorde deve ficar muito sonoro, com a vasta gama de harmónicos do violino. Simon Fischer no seu livro *“Violin Method, Basics”* explica passo a passo como se deve aprender a controlar o instrumento na técnica dos acordes. O mais importante é colocar os dedos no braço do violino antes de começar o movimento do arco. Em seguida devemos verificar o ponto de contacto entre as cerdas e a corda.¹¹ O trabalho de ambas as mãos precisa de ser muito bem

¹⁰ Auer, Leopold, *“Violin Playing as I teach it”*. Frederick A. Stokes Company, New York 1921. p. 122

¹¹ Fischer, Simon *“Basics, 300 exercises and practice routines for the violin”* Peters, London 1997. p. 87

sincronizado e organizado. Para atingir bom efeito sonoro do violino é necessário conhecer as possibilidades sonoras do instrumento. Ao longo do processo de aprendizagem, o violinista deve experimentar produzir o som com dinâmicas variadas, desde a mais baixa "*p*" até à mais alta "*ff*". Para estudar esta técnica podemos usar alguns dos exercícios de I. Galamian no seu livro "*Contemporary violin technique vol. 2*".¹² Assim, podemos aprofundar o nível de sabedoria e criar uma base prática bem precisa para a execução adequada dos acordes.

- Harmónicos



Fig. 54

A dificuldade técnica que a seguir se apresenta tem a ver com os harmónicos (compassos 9 e 10). Depois da primeira série de acordes temos pequenas intervenções de passagens com os harmónicos naturais do violino. O solista deve apresentar aqui um som brilhante e, ao mesmo tempo, uma sonoridade potente, o que é um desafio. É necessária muita precisão e paciência no estudo para atingir um bom resultado. De acordo com Auer, devemos estudar os mesmos em velocidade lenta, repetindo várias vezes os exercícios, uma vez que esta técnica demora o seu tempo a desenvolver. *"Se o efeito sonoro é mau, não devemos queixar-nos do mau tempo e nível de humidade elevado, ou do sol e por a temperatura do meio ambiente estragar o brilho de violino. A única forma que sempre dá bom resultado é tocar 100% afinado."*¹³ O maior problema desta passagem é ligar as duas técnicas (acordes e harmónicos). Usando a ressonância natural das cordas soltas o

¹² Galamian, Igor and Frederick Neumann, "*Contemporary Violin Technique vol. 1 and 2*". Galaxy Music Corporation, New York 1962. p. 41

¹³ L. Auer p. 134

violinista consegue encontrar um breve momento para fazer preparação de ambas as mãos.

- Mudanças de posição



Fig. 55

O terceiro problema que se nos apresenta são as mudanças de posição (Fig. 55). Apesar de fazerem parte da técnica base, para serem executadas na sua perfeição necessitam de muito estudo e uma perfeita sincronia entre as mãos. A posição do instrumento pode ajudar também. Consoante as várias possibilidades apresentadas pelas diversas escolas violinísticas, podemos usar inúmeros estudos para desenvolver esta técnica. É importante aprender a trabalhar a partir de pequenas partes, ou seja, saber como separar dificuldades existentes. Assim conseguimos focar-nos no problema e tentar resolvê-lo mais depressa. De acordo com Fischer, nas mudanças de posição podemos distinguir dois tipos: clássico e romântico.¹⁴ No primeiro caso, chamado também de iniciação, o dedo de partida é o mesmo de chegada. Consoante a necessidade, a mão esquerda passa para frente e temos mudança ascendente ou para trás, descendente. Para evitar o *glissando* o violinista precisa de usar esta técnica nas mudanças de direção do arco. A força do dedo que está em contacto com a corda deve variar, pois é mais fácil deslizar no braço do violino com menor resistência. Chegando a um local adequado, devemos de novo criar pressão no dedo para conseguir produzir bom tom. No segundo caso, chamado final, apenas podemos usar na forma ascendente. O dedo de partida e chegada variam, o que dificulta a afinação do violino, especialmente se temos muitas posições para avançar. Fischer sugere que a velocidade adequada é um movimento da

¹⁴ S. Fischer p. 157

mão esquerda rápido-lento.¹⁵ Devemos começar com o dedo num contacto mínimo com o braço do violino para no último momento reduzir a velocidade e pressionar a corda com mais força. Nesta técnica, a coordenação de ambas as mãos pode ajudar no efeito final, pois o som pode ficar mais doce ou com carácter mais melancólico.

- Escalas



Fig. 56

Um elemento da técnica base do violino que aparece nos compassos 10 e 27 do *Allegro Moderato* são as escalas. Trabalhando este pormenor, o violinista pode focar a sua atenção em vários aspetos técnicos. Desde a posição da mão, a forma dos dedos ou a flexibilidade do movimento nas mudanças de posição, até ao controlo de arco, ponto de contacto da corda e a sonoridade do instrumento. Como o material musical é repetitivo torna-se mais fácil a sua memorização. Existem vários livros sobre escalas, pois muitas músicas desde a formação do sistema tonal Maior – Menor as utiliza. Os mais conhecidos são os exercícios de O. Sevcick e têm uma forma repetitiva.¹⁶ Com o progresso dos estudos, o grau de dificuldade também aumenta, mas a forma de desenvolvimento técnico fica clara. Para se conhecer uma outra dedilhação confortável pode-se estudar o método de Galamian.¹⁷ De acordo com este último, em várias escalas é possível estabelecer um esquema que se repete em variantes, ou seja, tonalidades diferentes. Depois de estudar e aprender um padrão conseguimos mais rapidamente aprender o

¹⁵ S. Fischer p. 15

¹⁶ O. Sevcick, “*Elaborate Studies and Analysis bar by bar to H. Wieniawski 2. Concerto in D Minor*”. Pazdirek, Brno 1929. p. 16

¹⁷ I. Galamian p. 14

seguinte. Mas, como Galamian sugere, é importante aprender diversas dedilhações para não ficar enquadrado num só esquema.

- Arpejos



Fig. 57

O elemento técnico seguinte que aparece na obra de Karłowicz são os arpejos (compassos 18, 20-22, etc., Fig. 57), pois estes são uma continuação das escalas. A dedilhação é basicamente igual aos casos anteriores pois a sua construção é desenhada a partir das mesmas. O problema técnico maior nesta parte é uso pleno do braço do violino, desde as posições altas até às baixas (mudanças de posição descritas anteriormente). De acordo com Auer, conforme a construção individual da mão de cada violinista, pois cada um é um caso particular, deve-se aplicar a força adequada dos dedos na escala do violino. Galamian, nos seus exercícios de arpejos, desenvolve a posição da oitava, ou seja, encontra um padrão e as mudanças ficam subordinadas à mesma¹⁸. Assim o violinista ganha mais confiança e pode melhorar a sua afinação. Acerca de um problema idêntico, Sevcick demonstra alguns exemplos de arpejos entre cordas extremas do violino¹⁹. Estudando estes, ascendentes e descendentes num arco só, o instrumentista, além de dominar a dedilhação da mão esquerda, deve controlar a técnica do arco, para manter a linha adequada e sonoridade directa.

¹⁸ I. Galamian p. 30

¹⁹ O. Sevcick p. 28

- Sonoridade



A produção sonora do violino é outro aspecto que aqui se apresenta. De acordo com S. Fischer o ponto de partida começa na posição do violino. A inclinação ideal do instrumento deve ficar orientada de tal modo que o violinista consiga, sem grande esforço, tocar nas cordas extremas (sol e mi). O caracol do violino deve ficar numa posição ligeiramente mais alta, para nivelar o ângulo das cordas, e facilitar o trabalho de arco, pois é mais fácil na horizontal. O pormenor seguinte é a tensão de arco com que o violinista toca nas cordas, porque a vibração das mesmas varia conforme a parte do arco que é usada. Quando mais perto de talão se toca, maior é o esforço para se tocar mais leve. Ao contrário, na parte superior o arco fica mais leve e é preciso igualar o peso para não perder a sonoridade.²⁰ De acordo com Auer, para produzir um som brilhante e transparente o essencial está no trabalho do pulso da mão direita. Para o primeiro momento de contacto entre as cerdas e a corda é fundamental o trabalho e controlo do pulso braço direito.²¹

²⁰ S. Fischer p. 35

²¹ L. Auer p. 52

- Cordas duplas



Fig. 59

Karłowicz, no primeiro andamento de concerto, faz uso também das cordas duplas (compassos 26, 42, etc., Fig. 59). São os intervalos de terceiras, quartas, sextas, etc., e precisam uma técnica especial. Normalmente o violinista suporta a sua mão esquerda com o primeiro ou segundo dedo. Quando se tocam os intervalos de terceira a mão deve ficar na posição contrária, ou seja, necessita ter maior suporte no terceiro ou quarto dedo, pois para estes é mais difícil chegar até o sítio adequado na corda do violino e é preciso ajustar a forma da mão. Fischer sugere que se use o mínimo de força nos dedos ((...) *as much as necessary, but as little as possible*(...)) e o peso adequado nas duas cordas²². O uso leve da mão esquerda facilita as várias técnicas violinísticas e flexibiliza o movimento. De forma diferente Auer apresenta o desenvolvimento técnico das cordas duplas, como nas escalas, só que com mais uma nota acrescentada²³. Na opinião dele, os dedos devem trabalhar como um conjunto e pelo treino se devem reforçar os músculos e tendões. Uma ideia parecida pode ser observada nos exercícios de Sevcick op.1 *Book 4*, pois começam com as oitavas perfeitas, como forma de preparação da mão para a quarta perfeita, como se fosse a escala (tocando nas duas cordas dá um intervalo de oitava perfeita). Em seguida são acrescentados os restantes dedos, gradualmente.

²² S. Fischer p. 104

²³ L. Auer p. 108

- Vibrato



Fig. 60

Karłowicz, no seu concerto para violino, compôs muitas frases em que o vibrato é um elemento essencial. Um bom exemplo é o que acontece nos compassos 61 a 80 (Fig. 60). Para conseguir tocar a mesma com boa sonoridade, o violinista tem que mostrar algo especial na produção sonora, com particular atenção à produção do vibrato, no sentido de mostrar um ambiente calmo e doce. Na técnica do vibrato podemos distinguir duas formas, a do pulso e a do braço. Segundo Fischer existem muitas formas para estudar esta técnica.²⁴ Consoante a frase musical, gosto pessoal, etc., a oscilação do vibrato precisa de uma combinação entre uma maior ou menor velocidade com uma amplitude mais ou menos elevada. De acordo com Auer, com esta técnica consegue-se uma maior expressão de uma nota só ou uma frase musical por inteiro. *É um efeito que pode embelezar a música e criar um toque celestial de pathos no percurso da frase musical, mas só no caso de senso comum no seu uso*²⁵.

- Legato



Fig. 61

Quando um violinista toca várias notas num só arco usa uma técnica chamada legato (Fig. 61). Existem alguns problemas ligados a esta técnica. Os dois mais frequentes são as

²⁴ S. Fischer p. 213

²⁵ L. Auer p. 61

mudanças de posição da mão esquerda (discutido anteriormente) e passagens entre as cordas. Segundo Fischer, para conseguir fazer uma passagem suave entre as cordas o nosso ponto de partida é a posição do violino²⁶. Em seguida a segurança no arco, firme mas flexível e a posição adequada do braço direito. As cerdas devem ser colocadas no sítio certo da corda, dependendo da dinâmica, se for mais *p* perto do braço do violino e mais *f* mais perto do cavalete. Além disso, o trabalho vertical dos dedos não deve incomodar o movimento horizontal do arco. Pelo contrário, Auer sugere que se nos preocupemos mais com o movimento do pulso da mão direita.²⁷

- Trilo

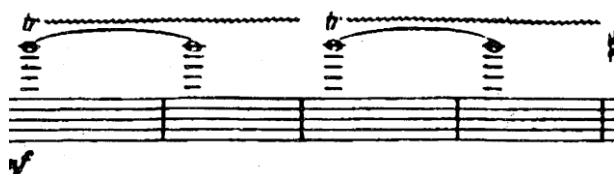


Fig. 62

Uma passagem com duas notas repetidas várias vezes de forma alternada e rápida é chamada de trilo (Fig. 62). Podemos distinguir vários trilos diferentes consoante a época e o compositor. Segundo Fischer, na técnica do violino, para cada acção existe uma reacção. Deste modo, o dedo de baixo move-se na direcção oposta ao de cima e deve ficar bastante relaxado para não bloquear o movimento²⁸. Independentemente da velocidade, as notas musicais devem ser ouvidas de forma clara e transparente. O trabalho de arco pode ajudar a atingir melhor brilho, tocando no sítio adequado da corda. De acordo com Auer, esta técnica exige um estudo diário e prolongado. É ainda possível usar os exercícios até mencionados nas cordas duplas.

- Spiccato

²⁶ S. Fischer p. 39

²⁷ L. Auer p. 79

²⁸ S. Fischer p. 134



Fig. 63

Um golpe de arco onde se utiliza um ressalto natural do mesmo, é conhecido como *spiccato* (Fig. 63). Consoante os requisitos musicais, podemos utilizar poucas cerdas e atingir velocidade maior na parte superior do arco, ou pelo contrário, fazer o movimento mais calmo e com um ressalto maior, mais perto do talão. De acordo com Fischer, devemos tentar sentir os arcos, pois as respostas, ou seja, a forma como reagem, são diferentes. Além disso, é necessário ter algum cuidado com a posição do braço direito pois, se não estiver bem ajustada, vai impedir os ressaltos naturais do arco. Também o ponto de contacto com a corda é importante pois, consoante a velocidade utilizada, deve também variar²⁹. Segundo Auer, o mais importante é a sensação do pulso. Se o violinista não conseguir ter um pulso relaxado não vai controlar esta técnica. Com o pulso relaxado e os dedos flexíveis, o cotovelo move naturalmente e permite que o arco salte³⁰. Deste modo, embora pareça que tocamos *detaché*, o arco salta e o resultado final é o *spiccato*.

²⁹ S. Fischer p. 71

³⁰ L. Auer p. 74

6. Conclusão

O concerto para violino em Lá Maior op. 8 é uma das composições mais relevantes do conjunto da obra de M. Karłowicz. Trata-se de uma obra pouco executada e difundida pois não tem feito parte do repertório regular de concerto tantos dos concertistas como das orquestras. Provavelmente, um dos motivos principais, para além do facto de não ser um compositor muito conhecido fora da Polónia, tem a ver com as dificuldades técnicas que apresenta e que abrangem um vasto espectro da técnica violinista.

Um dos objectivos deste trabalho foi precisamente a possibilidade de dar a conhecer a esta obra, apontar os problemas técnicos que levanta e apresentar as suas possíveis soluções.

Mostrando vários trechos musicais e comparando os mesmos com os trabalhos de prático-teóricos como O. Sevcick, L. Auer, I. Galamian ou S. Fischer será possível enriquecer o nível técnico dos futuros intérpretes. As obras de Sevcick e Galamian são maioritariamente baseadas em exercícios que ajudam a criar e desenvolver a base técnica do violinista. O trabalho de Auer é um livro teórico com alguns exemplos práticos e uma aproximação muito diferente, pois aborda sobretudo o estudo individual, aproveitando os instintos naturais para o desenvolvimento de uma técnica própria. Por último, Fischer não só apresenta a parte teórica como explica de forma clara e relativamente simples os mecanismos de funcionamento tanto do corpo humano como do violino. Na minha opinião, a estrutura do seu trabalho pode ajudar a aprender e compreender melhor a técnica necessária ao violinista. Pode servir como uma ajuda para estudantes mas também para professores, pois as imagens e exercícios práticos explicam de forma clara as varias questões levantadas pelo estudo do violino.

Espero, com este trabalho, ter dado a conhecer um pouco melhor esta obra e este compositor e poder contribuir para o interesse que este concerto possa vir a despertar junto dos intérpretes, assim como ter apresentado um contribuindo válido para a resolução dos problemas técnicos que a obra apresenta.

7. Bibliografia

- Anders, Henryk. „*Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*”. Poznań, ABOS, 1998.
- Auer, Leopold, „*Violin Playing as I teach it*”. Frederick A. Stokes Company, New York 1921.
- Chmara-Żaczekiewicz, Barbara, Spóz Andrzej, Michałowski Kornel. „*Mieczysław Karłowicz. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*”. PWM, Kraków 1986.
- Chybiński, Adolf. *Mieczysław Karłowicz (1876-1909). Kronika życia artysty i tatarnika*, PWM, Kraków 1949.
- Dziębowska, Elżbieta. „*Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*”. PWM, Kraków 1970.
- Fischer, Simon „*Basics, 300 exercises and practice routines for the violin*” Peters Limited Edition, London 1997.
- Galamian, Igor and Frederick Neumann, „*Contemporary Violin Technique vol. 1 and 2*”. Galaxy Music Corporation, New York 1962.
- Malgorzata, Maria Staszewska. „*Mieczysław Karłowicz’s Violin Concerto In A Major, op. 8, History, Style and Performance Aspects*”.
- Marek, Tadeusz. „*Poematy symfoniczne Mieczysława Karłowicza*”. PWM, Kraków 1959.
- Mechanisz, Janusz. „*Mieczysław Karłowicz. Życie, człowiek, dzieło*”. Polihymnia, Lublin 2009.
- Pinkwart, Maciej. „*Zakopińskim szlakiem Mieczysława Karłowicza*”. Warszawa-Kraków 1985.
- Polony, Leszek. „*Karłowicz Mieczysław. w: Encyklopedia Muzyczna (część biograficzna pod red. Elżbiety Dziębowskiej), t. „kl”*”. PWM, Kraków 1997.
- Polony, Leszek. „*Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*”. Krakow 1986.

Sala, Luca. „*European Fin-de-siècle and Polish Modernism. The Music of Mieczysław Karłowicz*”, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2010.

Sevcick, Otokar, “*Elaborate Studies and Analysis bar by bar to H. Wieniawski 2. Concerto IN D Minor*”. Pazdirek, Brno 1929.

Wightman, Alistair. “*Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-siècle*”. Aldershot, Ashgate, 1996 ; (Polish translation by Ewa Gabryś, *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, Kraków, PWM, 1996 (Monografie Popularne).

Gravações:

<http://www.youtube.com/watch?v=f1514fo-ogg>

<http://www.youtube.com/watch?v= O7xSg-AOhk>

<http://www.youtube.com/watch?v=KwiggegplZ0>

<http://www.youtube.com/watch?v=RNxPMBVkjJc>

<http://www.youtube.com/watch?v=OkUN9WxDSds>

<http://www.youtube.com/watch?v=Ff8YmMufe8g>

<http://www.youtube.com/watch?v=20Hib-i4Dw0>

<http://www.youtube.com/watch?v=YCeMQZimcdE>

8. Anexos

Partitura geral da obra: mph Munchen 2004.

Mieczysław
Karłowicz

VIOLINKONZERT
A-DUR
opus 8

(1902)

ORKESTRA

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A
(muta in Cl. in B)

2 Fagotti

4 Corni in F

2 Trombe in F

2 Tromboni tenori

Trombone basso

Tuba

Timpani

Violino principale

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Stanisławowi Barcewiczowi

KONCERT SKRZYPCOWY

I

MIECZYŚLAW KARŁOWICZ

Op.8

Allegro moderato

Flauti I II

Oboi I II

Clarinetti in A I II

Fagotti I II

Corni in F I II III IV

Trombe in F I II

Tromboni tenori I II

Trombone basso e Tuba

Timpani in A, E

Violino principale

Violini I II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Allegro moderato

f *cresc.*

(a2)

Fl. I
II

Ob. I
II

Cl. in A I
II

Fg. I
II

Cr. in F I
II
III
IV

Trb. in F I
II

Trbn ten. I
II

Trbne basso
e Tuba

Timp

Vno princ.

Vni I
II

Vle

Vc.

Cb.

Vno princ.

[illegible]

poco slent. a tempo

Fl. I II *p* *pp*

Ob. I *p*

Cl. in A I II *p*

Fg. I *p*

Cr. in F I II *p* *pp*

Vno princ. *f*

poco slent. a tempo

Vni I II *p* *pp*

Vle *p espress.* *pp*

Vc. *p* *pp* (*>*)

Cb. *p* *pp* (*>*)

This is a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. in A (Clarinet in A), Fg. (Bassoon), Cr. in F (Cornet in F), Trb. in F (Trumpet in F), Trbn ten. (Trombone tenor), Tuba, Timp. (Timpani), Vno princ. (Violoncello principal), Vni (Violins), Vle (Viola), Vc. (Cello), and Ob. (Double Bass). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and crescendo/decrescendo hairpins. The page is numbered 12 at the bottom.

Fl. I II *ff dim.* *mf* *p espress.*

Ob. I II *ff dim.* *mf*

Cl. in A I II *ff dim.* *mf*

Bs. I II *ff dim.* *mp*

Cr. in F I II *ff dim.* *mp*

Trb. in F I II *ff*

Trb. ten. I II *ff*

Trb. basso e Tuba *ff dim.* *mf*

Vni I II *ff dim.* *p*

Vle *ff dim.* *p*

Vc. *ff dim.* *div.* *unis.* *p*

Cb. *ff dim.* *p*

C $\text{a } 2$

[illegible]

[illegible]

Fl. I

Cl. in A II

Bs. I

Cr. in F

Trbn I

Trbn II

Trbn bass and Tuba

Timp.

Vno princ.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

mp

p

dim.

arco

espress.

D^{pp}

Fl. I

Ob. I

Cl. in A

Bs. I

Hr. I

Trp. I

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

pp

p

mp

mf

f

cresc.

espress.

div.

pizz.

arco

100

[illegible]

[illegible]

Fl. I
Fl. II
p

Cl. in A I
Cl. in A II
p

Bas. II
p *cresc.*

Cel. in F IV

Timp.
p *p*

Vno princ.
poco a poco cresc.

Vni I
Vni II
p cresc. *cresc.*

Vle
cresc.

Vc. div.
p *cresc.*

Cb.
pizz. *p*

16

Fl. I
II

Ob. I
II

Cl. in A I
II

Fg. I
II

Cr. in F I
II
III
IV

mp cresc.

Trb. in F I
II

Trbn ten. I
II

Trbne basso e Tuba

Timp.

Vno princ.

Vni I
II

Vle

Vc. div. unis.

arco

Cb. p cresc.

[illegible]

G

Fl. I II *p* solo *p* solo

Ob. I *p* solo

Cl. in A I II *pp* *p* I solo *p* I solo

Fg. I II *pp* *p* solo

Cr. in F I II III *p* solo

Vno princ. *dim.*

Vni I II *pizz.* *p* *pizz.* *p*

Vle *pizz.* *p* arco *espress.* *div.*

Vc. *pizz.* *p* arco *p dim.*

G

Fl. I II *pp*

Cl. in A I II *pp*

Cr. in F I *pp* solo *pp*

Vno princ. *pp*

Vni II *arco* *pp* unis. *pp*

Vle div. *pp*

Vc. *pp* *pp* arco *pp*

Cb. *pizz.* *pp* arco *pp*

Ob. I II *pp*

Cl. in A I II *solo*

Fg. I *solo pp*

Cr. in F I

Vno princ.

Vni I II *arco pp*

Vle

Vc.

Cb.

Fl. I II

Cl. in A I II

Fg. I II

Cr. in F I II

Timp.

Vno princ. *sul G* *poco a poco cresc.*

Vni I *poco a poco cresc.*

Vni II *poco a poco cresc.*

Vle *poco a poco cresc.*

Vc. *poco a poco cresc.*

Cb. *pizz.*

H *mf*

p molto espress.

p molto espress.

p

mf

mf

mf

mf

arco

p

H

Fl. I

Ob. I

Cl. in A I

Fg. I

Cr. in F I

Cr. in F II

Cr. in F III

Timp.

Vno princ.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

21

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. in A I
Cl. in A II

Fg. I
Fg. II

Cr. I
Cr. II
Cr. in F III

Timp.

Vno princ.

Vni I
Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p dim.
p
p
p dim.
p dim.
p
p
p dim.
pp
mf poco a poco dim.
p
p
p
p
p

[illegible]

(1)
 Ob. I
 II
 Cl. I
 II
 Fl. I
 II
 Cr. in F I
 II
 III
 IV
 Trb. in F I
 Vno prime.

pp
 cresc.
 pp cresc.
 cresc.
 cresc.
 solo
 pp
 cresc.

1
 2
 p
 mp
 mp
 p

Fl. I
II

Ob. I
II

Cl. in A I
II

Fg. I
II

Cr. in F I
II
IV

Timp.

Vni I
II

Vle

Vc. div. unis.

Cb.

mp

cresc.

mp cresc.

cresc.

cresc.

mp cresc.

mp

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mp cresc.

This image shows a page of a musical score, likely from a symphony, featuring a variety of instruments. The staves are arranged in a traditional orchestral layout. The instruments listed on the left include Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets in A (Cl. in A), Bassoons (Fg.), Cor Anglais (Cr. in F), Trumpets in F (Trb. in F), Trombones (Trbni ten.), Trombone and Tuba (Trbne basso e Tuba), Timpani (Timp.), Violin I (Vno princ.), Violins (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *ff*, *p*, and *dim.*. A section for Violin I is marked *Cadenza*. The page number 24 is visible in the top left corner.

This page of a musical score is for a symphony, featuring staves for Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fg.), Violoncello (Vno princ.), Violin (Vni), Viola (Vle), and Cello (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and tempo markings like *L* (Lento) and *M* (Moderato). The first system shows the Flute, Clarinet in A, Bassoon, and Violoncello staves, with the Violoncello part marked *L* and *a tempo*. The second system continues with the same instruments, with the Violoncello part marked *L* and *a tempo*. The third system introduces the Violin, Viola, and Cello staves, with the Violin part marked *M* and *solo*. The fourth system continues with the Violin, Viola, and Cello staves, with the Violin part marked *M* and *unis.* (unison). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and tempo markings like *L* (Lento) and *M* (Moderato).

First system of the musical score, measures 25-28. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, Bassoon I and II, Violin principal, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first system contains measures 25, 26, 27, and 28. The Violin principal part features a complex, fast-moving melodic line with many slurs and ties. The woodwinds and strings provide harmonic support. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The system ends with a double bar line and repeat dots.

Second system of the musical score, measures 25-28. This system continues the parts from the first system. The Violin principal part continues its fast-moving melodic line. The woodwinds and strings provide harmonic support. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *poco slent.* (poco slento). The system ends with a double bar line and repeat dots.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large orchestra, with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fg.), Horn in F (Cr. in F), Trumpet in F (Trb. in F), Tuba, Timpani (Timp.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), Violin (Vni), Viola (Vle), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time and features a variety of dynamic markings, including 'a tempo', 'pp' (pianissimo), 'p' (piano), 'f' (forte), and 'ff' (fortissimo). The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The page is numbered 'N 2' in the top right corner. The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible. The page is a single page of a larger score, as indicated by the 'N 2' marking. The score is written in a clear and legible manner, with good spacing and alignment. The page is a high-quality reproduction of a musical score, suitable for use in a music library or as a reference for musicians.

(a 2)

Fl. I
II

Ob. I
II

Cl. in A I
II

Fg. I
II

Cr. in F I
II
III
IV

Trb. in F I
II

Trbn. ten. I
II

Trbne basso e Tuba

Tb.

Timp.

in Fis, H

Vni I
II

Vle

Vc.

Cb.

Fl. I
II *cresc.* *ff dim.* *mf*

Ob. I
II *cresc.* *ff dim.* *mf*

Cl. in A I
II *cresc.* *ff dim.* *mf*

Fg. I
II *cresc.* *ff dim.*

Cr. in F I
II *cresc.* *ff dim.* *mp*

III
IV *cresc.* *ff dim.* *ff*

Trb. in F I
II *cresc.* *ff*

bnr ten. I
II *ff*

bne basso
Tuba *cresc.* *ff dim.* *mf*

Vni I
II *cresc.* *ff dim.*

Vle *cresc.* *ff dim.* *div.*

Vc. *cresc.* *ff dim.* *unis.*

Cb. *cresc.* *ff dim.*

Fl. I II *a 2*
pespress.
pp

Cl. in A I II
p
pp

Fg. I II
p
pp

Cor. in F III
mp

Vno princ.
mp

Vni I II
p
p

Vle
p

Vc.
p
pp

Cb.
p
pp

0^p

Fl. I II *pp* *I solo*

Cl. in A I *pp*

Cr. in F I *pp* *solo*

Vno princ.

Vni II

Vle div. *pp* *unis.*

Vc.

Cb.

[illegible]

This musical score page, numbered 32, contains staves for the following instruments:

- Fl.** (Flute) I and II
- Ob.** (Oboe) I
- Cl. in A** (Clarinet in A) I and II
- Fg.** (Fagotto/Bassoon) I and II
- Cr.** (Corni) in F I, II, III, and IV
- Trbn. in F** (Trumpets in F) I and II
- Trbni ten.** (Tenor Trombones) I and II
- Tubne basso** (Bass Trombone)
- Tuba**
- Timp.** (Timpani)
- Vno primo** (Violino primo)
- Vni** (Violini) I and II
- Vle** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabbasso)

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mp*, *mf*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *a 2*, *3*). The woodwinds and brass sections have complex rhythmic patterns, while the strings provide a harmonic foundation.

Fl. I

Cr. in F II

Vno princ.

Vni div. II

Vle div.

Vc. div.

solo

solo

mp

arco

unis.

p

p

p

p

p

p

R

solo

Fl. I
Fl. II
Vno prime.
Vni II
Vle ubis.
Vc. div.

Fl. I
Fl. II
Ob. II
Cl. in A I
Cl. in A II
Fg. I
Fg. II
Cr. in F I
Cr. in F II
Cr. in F III
Cr. in F IV
Trb. in F I
Trb. in F II
Tuba
Timp.
Vno prime.
div. I
Vni
div. II
Vle
Vc. div.
Cb.

Score for a symphony orchestra, page 35. The score is written for the following instruments:

- Fl. I, II
- Ob. I, II
- Cl. in A I, II
- Fg. I, II
- Cr. in F I, II, III, IV
- Trb. in F I, II
- Tuba
- Timp.
- Vno princ.
- Vni I, II
- Vle
- Vc.
- Cb.

The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Andante*. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *div.* (divisi). The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern, while the brass instruments provide harmonic support. The percussion section includes a snare drum and a cymbal.

Score for a symphony orchestra, page 35.

The score is written for the following instruments:

- Fl. I, II
- Ob. I, II
- Cl. in A I, II
- Fg. I, II
- Cr. in F I, II, III, IV
- Trb. in F I, II
- Tuba
- Timp.
- Vno princ.
- Vni I, II
- Vle
- Vc.
- Cb.

The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Andante*. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *div.* (divisi). The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern, while the brass instruments provide harmonic support. The percussion section includes a snare drum and a cymbal.

This page of a musical score is for a symphony, likely in the key of D major (indicated by two sharps). It features a variety of instruments and includes several performance markings.

- Flute (Fl.):** Part I, marked *mp* and *I solo*.
- Oboe (Ob.):** Part I, marked *mp*.
- Clarinet in A (Cl. in A):** Part I, marked *mp* and *I solo*.
- Bassoon (Fg.):** Part I, marked *mf*, *dim.*, and *p*.
- Horn in F (Cr. in F):** Part I, marked *mf*.
- Trumpet (Timp.):** Part I, marked *pp*.
- Violoncello (Vno princ.):** Part I, marked *ff*, *dim.*, and *mf*.
- Violin (Vni):** Part I, marked *mf*, *dim.*, and *pp*.
- Viola (Vle):** Part I, marked *mf*, *dim.*, and *p*.
- Violoncello (Vc. div.):** Part I, marked *mf*, *dim.*, and *p*.
- Double Bass (Cb.):** Part I, marked *mf*, *dim.*, and *p*.

The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Performance instructions like *I solo* and *appassionato* are also present.

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. in A
Cl. in B

Fg. I
Fg. II

Cr. in F
Cr. in C

Trb. I
Trb. II

Timp.

Vno princ.

div. I
Vni
div. II

Vle

Vc. div.

Cb.

p

sf

p poco a poco cresc.

pp

mf

p poco a poco cresc.

unis.

p

cresc.

unis.

p

cresc.

(unis.)

p

sf

p

cresc.

unis.

p

cresc.

W

Ob. I
Ob. II

Cl. in A I
Cl. in A II

Pg. I
Pg. II

Cr. I
Cr. II in F
Cr. III
Cr. IV

Trbn in F I
Trbn in F II

Trbni ten. I
Trbni ten. II

Trbne basso
e Tuba

Timp.

Vno princ.

Vni I
Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p cresc.

mf

f

W

This musical score page, numbered 39, contains staves for the following instruments:

- Ob.** (Oboe) I and II: Staff 1. The I part has a melodic line starting in the second measure, while the II part has a single note in the fourth measure.
- Cl. in A** (Clarinet in A) I and II: Staff 2. Both parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting in the second measure.
- Fg.** (Fagotto) I and II: Staff 3. Both parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting in the second measure.
- Cr. in F** (Corni in F) I, II, III, and IV: Staff 4. The I and II parts play a melodic line starting in the second measure. The III and IV parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting in the second measure.
- Trhn F** (Tromba in F) I and II: Staff 5. Both parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting in the second measure.
- Trbn ten.** (Tromba tenore) I and II: Staff 6. Both parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting in the second measure.
- Trbne basso e Tuba** (Tromba basso e Tuba): Staff 7. Both parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting in the second measure.
- Vno princ.** (Violino primo): Staff 8. The part features a melodic line starting in the second measure, with a large slur covering the rest of the page.

The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

Z

Ob. I
II

Cl. in A I
II

Fg. I
II

Cr. in F I
III

Vno princ.

Vni. I
II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp espress.

pp espress.

mf

p

p

p

p

pp

pp

pp

pp

pp

Z

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Cl. in A
Fg. I
Fg. II
Cr. in F
Vno princ.
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

I solo
pp
pp
pp
pp
pp
cresc.
pp cresc.
cresc.
marc.
cresc.
pp
mp dim.
pp
mp
mp dim.
mp
f dim.
mp
mp
mp
mp
pizz.
mp

Detailed description: This is a page of a musical score, page 41, featuring a variety of instruments. The woodwind section includes Flutes I and II, Oboe I, Clarinet in A, and two Bassoons. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The percussion section includes a Principal Violoncello and a Principal Bassoon. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music is divided into four measures. The first measure features a 'I solo' marking for the Clarinet in A, with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The second measure shows a 'pp' dynamic for the Flutes I and II, and a 'pp' dynamic for the Oboe I. The third measure features a 'pp' dynamic for the Flutes I and II, and a 'pp' dynamic for the Oboe I. The fourth measure features a 'pp' dynamic for the Flutes I and II, and a 'pp' dynamic for the Oboe I. The string section includes a 'cresc.' (crescendo) marking for the Violoncello and a 'f dim.' (forte decrescendo) marking for the Double Bass. The woodwind section includes a 'pp' (pianissimo) dynamic for the Flutes I and II, and a 'pp' dynamic for the Oboe I. The string section includes a 'pp cresc.' (pianissimo crescendo) marking for the Violins I and II, and a 'cresc.' (crescendo) marking for the Viola. The woodwind section includes a 'marc.' (marcato) marking for the Viola. The string section includes a 'p' (piano) dynamic for the Viola, and a 'mp' (mezzo-piano) dynamic for the Violoncello. The woodwind section includes a 'mp dim.' (mezzo-piano decrescendo) marking for the Flutes I and II, and a 'pp' (pianissimo) dynamic for the Oboe I. The string section includes a 'mp' (mezzo-piano) dynamic for the Violins I and II, and a 'mp' dynamic for the Viola. The woodwind section includes a 'mp' (mezzo-piano) dynamic for the Flutes I and II, and a 'mp' dynamic for the Oboe I. The string section includes a 'pizz.' (pizzicato) marking for the Double Bass, and a 'mp' (mezzo-piano) dynamic for the Violoncello.

(Tempo I)

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. in A
Cl. in A II
Fg. I
Fg. II
Cr. in F
Cr. in F II
Cr. in F III
Cr. in F IV
Trb. in F
Trb. in F II
Trbn ten.
Trbn bass
e Tuba
Timp.
Vno princ.
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

The musical score is written for a full orchestra. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba), and percussion (Timpani). The bottom section includes strings (Violoncello, Violins, Viola, Cello). The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as (Tempo I). The page number 43 is in the top right corner.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large orchestra, including the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fg.), Horns in F (Cr. in F), Trumpets in F (Trb. in F), Trombones (Trb. ten. and Trb. basso e Tuba), Timpani (Timp.), Violoncello principal (Vno princ.), Violins (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is arranged in systems, with each instrument or section having its own staff. The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'p cresc.' (piano crescendo). The score is written in a standard musical notation style, with the instruments listed on the left and the staves arranged in a vertical column. The page is numbered '1' in the top right corner.

ritenuto

Fl. I
II

Ob. I
II

Cl. in A I
II

Cl. in A muta in Cl. in B

Fg. I
II

Cr. in F I
II
III
IV

dim.

p

Trbn. in F I
II

Trbn. ten I
II

Trbn. basso e Tuba

Timp.

E in C

Vno. primo

Vni. I
II

Vle

Vc.

Ch.

ritenuto

Fig. I

Vno prime.

cresc.

mf

Vle div.

Vc. div.

[illegible]

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large orchestra, including the following instruments:

- Fl. I
- Ob. I
- Cl. in B
- Fg. I
- Cr. II
- in F III
- IV
- Timp.
- Vno princ.
- Vni I
- Vni II
- Vle
- Vc. uns.
- Cb.

The score is written in a single system, with each instrument having its own staff. The music is in 4/4 time, as indicated by the time signature. The key signature is one flat (B-flat), as indicated by the key signature symbol. The score includes various dynamic markings, such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The score also includes articulation marks, such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and other musical symbols. The page is numbered 10, as indicated by the number in the top right corner.

[illegible]

Fl. I

Ob. I

Cl. in B I
II

Fg. I
II

Cr. I
II
III
IV

Timp.

Vno princ.

Vni I
II

Vle

Vc.

solo

p

mp

p cresc.

cresc.

p

p cresc.

p

p

p

f sonore

sul G

sempre G e D

cresc.

p

p

p

E

[illegible]

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, with staves arranged vertically. The instruments listed on the left side of the page are:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. in B (Clarinet in B-flat)
- Fg. (Bassoon)
- Cr. in F (Cor Anglais)
- Trb. in F (Trumpet in F)
- Trbni ten. (Trombone tenor)
- Trbne basso e Tuba (Trombone bass and Tuba)
- Vni. (Violin)
- Vle. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Dynamic markings:** *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *div.* (divisi), *unis.* (unison).
- Articulation:** *a2* (accents), *tr.* (trills).
- Tempo/Style:** *div.* (divisi), *unis.* (unison).

The score is written in a standard musical notation style, with staves for each instrument and a common key signature of one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown, but the notation suggests a common time (C) or a similar meter.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large orchestra, including the following instruments:

- Fl. II
- Ob. I, II
- Cl. in B I, II
- Fg. I, II
- Cr. in F I, II, III, IV
- Trbn. in F I, II
- Trbn. ten. I, II
- Trbn. basso e Tuba
- Timp.
- Vno princ.
- Vni I, II
- Vle
- Vc. div.
- Cb.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Tempo I** (appearing twice)
- G** (appearing twice)
- G in F**
- molto dim.** (appearing multiple times)
- pp** (pianissimo, appearing multiple times)
- ff** (fortissimo, appearing multiple times)
- p** (piano, appearing multiple times)

The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The page is numbered 100 in the bottom right corner.

[illegible]

Fl. I

Clin B II

Fg. II

Cr. in F I

Vno princ.

Vni II

Vle

Ve. div.

Cb.

I

Fl. I

Fg. I

Cr. in F III

Vno princ.

Vni I

Vni II

Vle

Ve. div.

Cb.

pp

mp

p

I

L

allargando

French Horn I & II: *p*, *mp*, *mp*, *p*

Trumpet I & II: *p*, *mp*, *mp*, *p*

Trombone I & II: *p*, *mp*, *mp*, *p*

Tuba: *p*

Timpani: *pp*

Violin Principal: *f*, *sempre sul G*

Violin I & II: *cresc.*, *mp*, *dim.*, *p*

Viola: *cresc.*, *mp*, *div.*, *dim.*, *p*

Violoncello: *cresc.*, *mp*, *dim.*, *p*

Double Bass: *cresc.*, *mp*, *dim.*, *p*

Unison: *unis.*

Tempo markings: *allargando* (twice)

Section marker: **L**

M

Fl. I & II *p*

Ob. I *p* solo *pp*

Cl. in B I & II *p* *pp*

Cr. in F I & III *p dim.* *pp*

Trb. in F I & II *pp*

Trbni ten. I & II *pp*

Trbne basso e Tuba *pp*

Timp. *pp*

Vno princ. *mf* *dim.* *p* sul A *a tempo*

Vla. con. sord. *p dim.* *pp*

Vc. pizz. *p* con sord. *pp*

Cb. pizz. *p* *pp*

M

[illegible]

III Finale

Vivace assai

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. in A I
Cl. in A II

Fg. I
Fg. II

Cr. in F I
Cr. in F II
Cr. in F III
Cr. in F IV

Trb. in F I
Trb. in F II

Trbni ten. I
Trbni ten. II

Trbne basso e Tuba

Timp. in A, E

Vno princ.

Vivace assai senza sord.

Vni I
Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. in A I
Cl. in A II

Fg. I
Fg. II

Cr. in F I
Cr. in F II
Cr. in F III
Cr. in F IV

Trb. in F I
Trb. in F II

Trbn. ten. I
Trbn. ten. II

Trbn. basso e Tuba

Timp.

Vno princ.

Vni I
Vni II

Vlo

Vc.

Cb.

ff

pp

f

ff

pp

p

pp

pp

senza sord.

div.

ff

pp

Fl. I *solo*
pp

Cl.in A I *solo*
pp

Fg. I *solo*
pp

Cr. in F I
II *pp*
III *pp*

Vno princ.

Vni I
II

Vla *pp*

Vc. div. *unis.*
pizz.

Cb. *pp*

Fl. I
II

Cl.in A I
II *pp*

Fg. I
II

Vno princ.

Vni I
II

Vla *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

[illegible]

Musical score for the first system of "The Swan" from "The Swan Lake" by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score includes parts for Clarinet in A (Cl. in A), Flute (Fg.), Cor Anglais (Cr. in F), Trompani (Timp.), Violino primo (Vno princ.), Violino diviso I (div. I), Violino diviso II (div. II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics including *p*, *pp*, *mf*, and crescendos.

B^{a 2}

First system of musical notation (measures 64-67). The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, Violoncello principal, Violin I and II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first system ends with a double bar line and repeat signs. Dynamics include *pp cresc.*, *mp*, and *f*. A section marked *I solo* is indicated for the Oboe I part. A measure number '6' is shown above the Violoncello principal part.

B

Second system of musical notation (measures 64-67). The score includes parts for Flute I and II, Clarinet in F I, III, and IV, Trumpet in F I, Violoncello principal, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The second system ends with a double bar line and repeat signs. Dynamics include *p*, *pp*, *mp*, *f*, and *p*. A section marked *solo* is indicated for the Trumpet in F I part.

C

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Clin. A
Clin. II

Pg. I
Pg. II

Cr. m F
I
II
III
IV

Trbn. F
I
II

Trbn. ten.
I
II

Trbn. basso
e Tuba

Timp.

Vno princ.

Vni
I
II

Vle

Vc.

Cb.

C

The musical score is for page 65 of a symphony. It begins with a large 'C' time signature, indicating common time. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, Piccolo I and II, Cor Anglais I, II, III, and IV. The brass section includes Trumpet in F I and II, Trombone I and II, Trombone tenor I and II, and Trombone Bass and Tuba. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violoncello principal, Violin I and II, Viola, Violon, and Cello. The score features various dynamics such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *a 2* (second ending). There are also articulation marks like accents and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is written for a full orchestra.

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. in A I
Cl. in A II
Fg. I
Fg. II
Cr. in F I
Cr. in F II
Cr. in F III
Cr. in F IV
Trb. in F I
Trb. in F II
Trb. in E♭ I
Trb. in E♭ II
Trb. in E♭ and Tuba
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

ff *dim.* *p* *ppp*

D *ritenuto* *a tempo*

Fl. I II *pp*

Ob. I II *pp*

Cl. in A I II

Fg. I II *p* *pp*

Cr. in F II *pp*

Timp. *pp*

Vno princ. *sempre sul G*

Vni I II *ritenuto* *a tempo* *p* *pp*

Vle *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp*

D

Fl. I II *pp*

Ob. I II *pp*

Cl. in A I II

Fg. I II

Cr. in F I II III IV *pp*

Vno princ. *pp* 0

First system of the musical score, measures 68-71. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, Bassoon I and II, Contrabassoon I and II, Timpani, Violoncello principal, Violins I and II (div.), Viola (div.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score features various dynamics including *pp*, *pp solo*, *p*, *ppf*, *mf*, and *pp*. A large 'E' is written above the Flute I part at the beginning of measure 69. The Violoncello principal part has a dense, rapid sixteenth-note passage. The Viola part has a melodic line with the marking *unis.* and *pp espress.* in measure 71.

Second system of the musical score, measures 72-75. The score continues with the same instruments as the first system. The key signature remains two sharps. The time signature is 4/4. The score features various dynamics including *pp*, *pp solo*, *p*, *pp*, *ppf*, *mf*, and *pp*. A large 'E' is written above the Flute I part at the beginning of measure 72. The Violoncello principal part continues with its dense, rapid sixteenth-note passage. The Viola part has a melodic line with the marking *solo* and *pp* in measure 74. The Violoncello part has a melodic line with the marking *pp* in measure 75.

Fl. I II *pp* *a 2*

Ob. I II *pp*

Cl.in A I II *pp*

Fg. I II *pp*

Cr. in F I II *pp*

III IV *pp*

Trb.in F I II *pp leggiero* *pp*

Timp.

Vno princ.

Vni I *unis. pizz.* *p*

II *unis. pizz.* *p*

Vle *p* *pizz.* *p*

Vc. *p* *pizz.* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 69. It contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, Bassoon I and II, and Cor Anglais in F I and II. The brass section includes Trumpet in F I and II. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violoncello Principal, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and brass are playing a melodic line with some rests. The strings are playing a rhythmic pattern. The dynamic markings are *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The tempo marking is *pp leggiero*. The string parts have *unis. pizz.* (unison pizzicato) markings.

[illegible]

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, each with its own staff. The instruments listed on the left are:

- Fl. (Flute) I and II
- Ob. (Oboe) I and II
- Cl. in A (Clarinet in A) I and II
- Fg. (Bassoon) I and II
- Cr. in F (Cor Anglais) I and II
- Timp. (Trompano)
- Vno princ. (Violino primo)
- Vni (Violino) I and II
- Vle (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- p* (piano) for many instruments.
- cresc.* (crescendo) for Flute I, Oboe I, Clarinet in A II, Bassoon II, Violino primo, Viola, Violoncello, and Contrabasso.
- mf* (mezzo-forte) for Violino primo.
- pp* (pianissimo) for Violino I and II.
- pp cresc.* (pianissimo crescendo) for Violino I and II.
- pp* (pianissimo) for Viola.
- pp cresc.* (pianissimo crescendo) for Viola.
- pp* (pianissimo) for Violoncello.
- pp cresc.* (pianissimo crescendo) for Contrabasso.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The page is numbered 10 in the bottom right corner.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large orchestra, with parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets in A (Cl. in A), Bassoons (Fg.), Cor Anglais (Cr. in F), Timpani (Timp.), Violoncello (Vno princ.), Violins (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time, as indicated by the time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo). The Violoncello part has a *f* marking at the beginning of the first measure and a *dim.* marking at the end of the first measure. The Viola part has an *espress.* marking. The Violins part has a *mp* marking. The Contrabass part has a *mp* marking. The score is written on multiple staves, with some instruments having multiple parts (e.g., Fl. I and II, Ob. I and II, Cl. in A I and II, Fg. I and II, Vni I and II). The music is in a major key, as indicated by the key signature. The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and other musical symbols. The page is numbered 10 in the bottom right corner.

Fl. I
Fl. II
Cl. in A
Bsn. I
Bsn. II
Timp.
Vno princ.
Vni I
Vni II
Vle
Vc.

p
pp
mf
pp
p
pp
p
pp

l solo
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

H

Fl. I

Ob. I

Ob. II

Cl. in A I

Cl. in A II

Fg. I

Vno princ.

div. I

Vni

II

Vle

Ve.

pp

cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

Fl. I II *sf*

Ob. I II *sf*

Cl. in A I II *sf*

Fg. I II *sf*

Cr. in F I II III *p* *pp*

Timp. *mf*

Vno princ. *mf* *cresc.*

div. I *mf* *unis.* *pp* *cresc.*

Vni II *sf* *pp* *cresc.*

Vle *sf* *pp* *cresc.*

Vc. *p* *pp* *cresc.*

Cb. *p* *pp*

arco

solo cresc. pp

Detailed description: This is a page of a musical score, page 75. It contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A I and II, and Bassoon I and II, all starting with a forte (*sf*) dynamic. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin I and II parts have a *mf* dynamic, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts start with a *p* dynamic. The Timp. (Timpani) part has a *mf* dynamic. The Vno princ. (Violoncello solo) part has a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The Violin I and II parts have a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The Contrabass part also has an *arco* marking. The Flute I and II parts have a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The Oboe I and II parts have a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The Clarinet in A I and II parts have a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The Bassoon I and II parts have a *pp* dynamic and a *cresc.* marking.

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in A I II

Fg. I II

Cr. in F I II III IV

Trbn. in F I II

Trbn. ten. I II

Trbn. basso e Tuba

Timp.

Vno princ.

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.

dim.

dim.

dim.

div.

marc.

I

Detailed description: This is a page of a musical score, page 76, for an orchestra. The score is written for a full symphony orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass), and percussion (Timpani, Tuba). The second system contains the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass), and percussion (Timpani, Tuba). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The page number 76 is in the top left corner, and the section marker I. 2 is in the top center. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The page number 76 is in the top left corner, and the section marker I. 2 is in the top center. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The page number 76 is in the top left corner, and the section marker I. 2 is in the top center.

This page of a musical score is for an orchestra and strings. The instruments are arranged in the following order from top to bottom:

- Flute I and II
- Oboe I and II
- Clarinet in A I and II
- Bassoon I and II
- Horn I, II, III, and IV
- Trumpet in F I
- Timpani
- Violin I and II
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features various dynamics and articulations, including *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo), *rit.* (ritardando), *leggero*, and *solo*. The Flute I part has a *rit.* marking at the beginning. The Trumpet in F I part has a *solo* marking. The Violoncello part has a *unis.* (unison) marking. The Contrabass part has a *dim.* marking. The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 100 at the bottom right.

[illegible]

Vno princ.

poco a poco cresc.

Vni I

Vni II

Vle

div. unis.

poco a poco cresc.

Ve.

div.

poco a poco cresc.

Ch.

poco a poco cresc.

Fl. I 4 2

Fl. II *mp*

Fg. I

Fg. II

solo

mf

Cr. in F I

Cr. in F II

Cr. in F III

Cr. in F IV

Vno princ.

ff

Vni I

Vni II

Vle

unis.

arco

Ch.

mf

Tempo I

L

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. in A I
Cl. in A II

Fg. I
Fg. II

Cr. in F I
Cr. in F II
Cr. in F III
Cr. in F IV

Trb. mF I
Trb. mF II

Trbn ten I
Trbn ten II

Trbne basso e Tuba

Timp.

Vno prime *sul G*
f espress.

Vni I *sul G*
mp

Vni II *mp*

Vle *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

L

Tempo I

Fl. I II *solo pp*

Ob. I II *pp leggiero*

Cl. in A I II *1 solo pp*

Fg. I II *sf pp*

Cr. in F I II III IV

Trbn. in F I II *sf*

Trbn. ten. I II *sf*

Trbne basso e Tuba *sf*

Vno princ. *mp*

Vni I II *sf*

Vle *sf pp espress.*

Vc. *sf pp pizz.*

Cb. *sf pp*

This page of a musical score, likely for a symphony, features a variety of instruments and dynamic markings. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fg.), Cor in F (Cr. in F), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *solo*, *poco a poco cresc.*, *arco*, and *pizz.* (pizzicato). The music is arranged in systems, with some instruments having multiple staves. The page is numbered 'a 2' in the top right corner.

84

N

Trb. in F I II *dim.* *pp*

Trbni ten. I II *pp*

Trbne basso e Tuba *pp* *dim.* *pp*

Timp *pp*

Vno princ. *f* *dim.* *p poco a poco cresc.*

Vni I II *pp cresc.*

Vle *pp cresc.*

Ve. *pp cresc.*

Cb. *pp cresc.*

N

Ob. I II

Cl. in A I II

Fg. I II *mp*

Cr. in F I II III IV

Timp.

Vno princ. *ff* *molto dim.*

Vni I II *dim.* *dim.*

Vle *dim.*

Ve. *dim.*

Cb. *dim.*

Fl. I II **P**

Cl. in A I II (II) **p**

Fg. I II **pp**

Cr. in F II **p** **pp**

Timp. **pp**

Vno princ. **pp**

Vni I II **pp**

Vle **pp**

Vc. **p** *pizz.* **pp** *arco* **pp**

Cb. **p**

Fl. I II **pp**

Ob. I II **pp**

Cl. in A I *so* *leggiere* **pp**

Vno princ. **pp**

Vni I II **pp** *cresc. div.* *poco cresc.*

Vle **pp** *poco cresc.*

Vc. **pp** *poco cresc.*

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments. At the top, the instruments listed are Cl. in A I & II, Fg. I, Cr. in F III & IV, and Timp. Below these are the string sections: Vno prime, Div. I & II, Vni, Vle, Vc., and Cb. The bottom section includes Fl. I & II, Ob. I, Cl. in A I & II, Cr. in F III & IV, Trh. in F I, and a second Vno prime. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp', 'cresc.', 'solo', and 'arco'. A rehearsal mark 'R' is placed at the beginning of the first system. The page is numbered '2.' at the top right.

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl in A I
Cl in A II

Fg. I
Fg. II

Cx. I
Cx. II
Inf III
IV

Timp.

Vao princ.

Vni I
Vni II

Vla

Vc.

Cb.

S

f *mp* *p* *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 88, featuring a large orchestra and a solo voice. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) are in the upper half, while the percussion (Timpani) and solo voice (Soprano) are in the lower half. The Violoncello (Vao princ.) is also present. The score shows four measures of music. The first measure has a dynamic of *p* (piano). The second measure has a dynamic of *f* (forte). The third measure has a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The fourth measure has a dynamic of *ff* (fortissimo). The solo voice (Soprano) enters in the fourth measure with a dynamic of *f* and a melodic line. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds play a melodic line. The percussion (Timpani) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello (Vao princ.) plays a melodic line. The Violins (Vni) play a melodic line. The Violas (Vla) play a melodic line. The Cellos (Vc.) play a melodic line. The Double Basses (Cb.) play a melodic line.

Ob. I

Cl. in A I

Cl. in A II

Fl. I

Fl. II

Cr. I

Cr. II

Cr. III

Vno princ.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p

pp

dim.

mp

mf

sul G

Cl. in A I

Cl. in A II

Vno princ.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

pp

mp cresc.

cresc.

div.

T

Ob. I II *mp* *cresc.* *mf*

Cl. in A I II *mp* *cresc.* *mf*

Fg. I II *mp* *cresc.* *mf*

Cr. II *mp* *cresc.* *mf*

in F IV *mp* *cresc.* *mf*

Trb. in F I II *mf*

Trb. ten. I II *mf*

Trb. basso *mf*

Timp. *mf*

Vno princ. *f*

Vni I II *mp*

Vle *mp*

Vc. *mp*

T

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (Fbri ten.), Violoncello (Vno princ.), Violin (Vni), Viola (Vle), and Cello (Vc.). The score is divided into measures, and various dynamic markings are present, such as *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo). The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a symphonic score.

U.

Fl. I
II

Ob. I
II

Cl. in A I
II

Fg. I
II

Cr. I
II
in F III
IV

Trb. in F I
II

Timp.

Vno princ.

Vni I
II

Vle

Vc.

Cb.

pp cresc.

U

Fl. I
II

Ob. I
II

Cl. in A
I
II

Fg. I
II

Cr. in F
I
III

Trb. in F
I
II

Timp.

Vno princ.

Vni
I
II

Vi

Vc.

Cb.

f *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *f* *pp*

(senza rit.) molto rit.

Fl. I
II *cresc.*

Ob. I
II

Cl. in A I
II *cresc.*

Fg. I
II *cresc.*

Cr. in F I
II *pp cresc.*
III *pp cresc.*
IV *p*

Trb. in F I
II

Trbn ten. I
II

Trbn basso e Tuba

Timp. *pp*

Vno princ.

(senza rit.) molto rit.

Vni I
II *cresc.*

Vle *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 94. It contains staves for various instruments. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are marked with 'cresc.' (crescendo). The brass section (Trumpets in F, Trombones, Tuba) includes parts with 'pp cresc.' (pianissimo crescendo) and 'p' (piano). The percussion section (Timpani) has a 'pp' (pianissimo) marking. The Violoncello part features a complex, rapid melodic line with many beamed notes. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are marked with 'cresc.' and 'pp cresc.'. The tempo marking '(senza rit.) molto rit.' appears at the top right and bottom right of the page. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

Molto meno mosso (Allegro moderato)

Fl. I II *ff*

Ob. I II *ff*

Cl. in A I II *ff*

Fg. I II *ff*

Cr. in F I II III IV *ff*

Trbn. in F I II *ff*

Trbn. ten. I II *ff*

Trbn. basso & Tuba *ff*

Timp. *ff* Molto meno mosso (Allegro moderato) *ff*

Vno princ. *ff*

Vni I II *ff*

Vle *ff*

Vc. *ff*

cb. *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra, page 95. The tempo is 'Molto meno mosso (Allegro moderato)'. The score is written for a full orchestra, including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoons (Fg.), Cor Anglais (Cr. in F), Trumpets in F (Trbn. in F), Tenor Trumpets (Trbn. ten.), Trombone and Tuba (Trbn. basso & Tuba), Timpani (Timp.), Violins (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (cb.). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is used throughout the score.

Presto

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. in A I
Cl. in A II

Fg. I
Fg. II

Cor. in F I
Cor. in F II
Cor. in F III
Cor. in F IV

Trb. in F I
Trb. in F II

Trb. in ten. I
Trb. in ten. II

Trb. in basso
e Tuba

Timp.

Vno princ.

Vni I
Vni II

Vla.

Vc.

Cb.

sempre ff

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

Presto

p cresc.

Fl. I *a2*
Ob. I
Clar. A
Fg. I
Cor. in F
Trb. in F
Trb. ten.
Trb. basso e Tuba
Timp.
Vno princ. *fresc.*
Vni
Vle
Vc.
Cb.